Profesor N. LUNGU
Preot Prof. GR. COSTEA   Profesor I. CROITORU

GRAMATICA MUZICII BISERICEȘTI „PSALTICE“

STUDIU COMPARATIV CU NOTAȚIA LINIARĂ

BUCUREȘTI - 1997

Profesor N. LUNGU
Preot Prof. GR. COSTEA Profesor I. CROITORU

GRAMATICA MUZICII BISERICEȘTI „PSALTICE“

STUDIU COMPARATIV CU NOTAȚIA LINIARĂ

TIPĂRITĂ CU BINECUVÂNTAREA
PREA SFINȚITULUI
CALINIC
EPISCOP AL ARGEȘULUI ȘI MUSCELULUI

BUCUREȘTI - 1997

NOŢIUNI GENERALE ASUPRA MUZICII

Muzica este o artă. Ea se ocupă cu studiul sunetelor muzicale.

Sunet muzical este orice sunet, care place urechii, spre deosebire de *zgomot*, care nu place şi de care nu se ocupă arta muzicală.

Însuşirile sunetelor muzicale sînt în număr de patru şi anume: *înălţimea, durata, tăria* sau *intensitatea* şi *timbrul*, adică sonoritatea specifică fiecărei voci, sau fiecărui instrument muzical.

Numirile sunetelor muzicale. În muzica bisericească psaltică deosebim şapte numiri de sunete şi anume: *Ni, Pa, Vu, Ga, Di, Ke, Zo*, care în muzica occidentală liniară corespund cu: *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.*

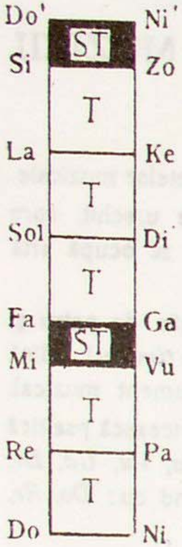
Scrierea sunetelor muzicale. Toate sunetele muzicale se pot arăta în scris, prin anumite *semne muzicale*, după cum cuvîntul vorbit se arată prin litere.

Scară muzicală. Cînd sunetele muzicale, reprezentate prin cele şapte numiri, se înlănţuesc treptat, adică în ordinea înălţimii — fie în suire, fie în coborîre, — cu repetarea sunetului dela început, formează ceeace numim *scară muzicală*, sau — mai pe scurt, — *gamă*

Iată înlănţuirea treptelor gamei, atît în suire, cît şi în coborîre

în suire:	**în coborîre:**
Ni, Pa, Vu, Ga, Di, Ke, Zo, Ni';	*Ni', Zo, Ke, Di, Ga, Vu, Pa, Ni;*
Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do';	*Do', Si, La, Sol, Fa, Mi, Re, Do.*

Iată şi în chip grafic, scara muzicală sau gama:



Temă:

Se vor face exerciţii de citire şi intonare a sunetelor de pe treptele gamei, atît cu numirile psaltice, cît şi cu cele liniare, arătându-le pe scara aci alăturată, în suire şi în coborîre, după tema următoare.

1. *Ni—Pa—Ni* (Do—Re—Do)
2. *Ni—Pa—Vu—Pa—Ni* (Do—Re—Mi—Re—Do)
3. *Ni—Pa—Vu—Ga—Vu—Pa—Ni* (Do—Re—Mi—Fa—Mi—Re—Do)
4. *Ni—Pa—Vu—Ga—Di—Ga—Vu—Pa—Ni* (Do—Re—Mi—Fa—Sol—Fa—Mi—Re—Do)
5. *Ni—Pa—Vu—Ga—Di—Ke—Di—Ga—Vu—Pa—Ni* (Do—Re—Mi—Fa etc.)
6. *Ni—Pa—Vu—Ga—Di—Ke—Zo—Ke—Di—Ga—Vu—Pa—Ni* (Do—Re—Mi etc.)
7. *Ni—Pa—Vu—Ga—Di—Ke—Zo—Ni—Zo—Ke—Di—Ga—Vu—Pa—Ni* (Do—Re etc.)

——o——
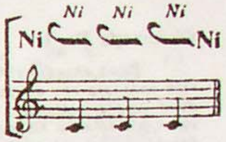
SEMNELE MUZICALE

În muzica bisericească psaltică deosebim patru feluri de semne muzicale şi anume: Vocale, Timporale, Consonante şi Ftorale.
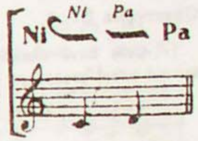
Semnele Vocale sînt semnele care ne servesc să arătăm în scris diferitele distanţe de urcare sau coborîre ale sunetelor cîntate. Ele sînt în număr de *zece*, dintre care: *cinci suitoare*, *patru coborîtoare*, iar *unul*, nici suitor, nici coboritor, ci *păstrător al sunetului de dinaintea lui*.

Semne vocale suitoare
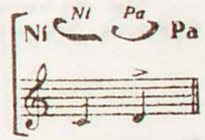
numit ison, nici nu urcă nici nu coboară, ci *repetă sunetul anterior*. Ex.:
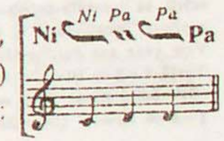


numit oligon, *urcă o treaptă* (secundă) Ex.:
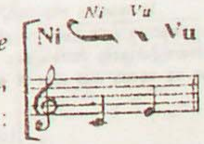


numit petasti, *urcă o treaptă*, cîntîndu-se mai accentuat (secundă) Ex.:
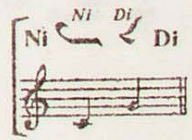


numit două chendime, *urcă o treaptă*, cîntîndu-se fără accent (secundă) Ex.:



numit chendimă, *urcă două trepte sărite* (dela o treaptă la cea de a treia, terţă) Ex.:



numit ipsili, *urcă patru trepte sărite* (dela o treaptă la cea de a cincea, cvintă) Ex.:



Observația Nr. 1

Două chendime pot fi scrise atît singure, cît și așezate deasupra sau dedesubtul oligonului, în care caz reprezintă *două trepte alăturate* cîntate pe rînd, la suire, (oligonul, un sunet, chendimele alt sunet) și se cîntă întîi semnul așezat dedesubt și apoi cel de deasupra.

Exemplu:



Observația Nr. 2
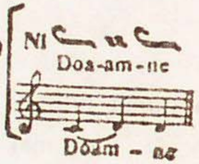
Cele două chendime se cîntă întotdeauna împreună cu semnul vocal precedent (Ex. a).

a)



Cînd sînt însoțite de text, ele nu primesc silabă nouă, ci prelungesc silaba cuvîntului scris sub nota precedentă (Ex. b)

b)



Observația Nr. 3

Distanța dela o notă de pe o treaptă până la altă notă de pe oricare altă treaptă a scării, se numește *interval*. Intervalele își iau denumirea după numărul treptelor în care sînt cuprinse, socotindu-se în număr, atît treapta dela care plecăm, cît și treapta la care ajungem. Vom avea așa dar, următoarele denumiri de intervale: secundă 1—2 = Ni—Pa (Do—Re): Terță 1—3 = Ni—Vu (Do—Mi); cvartă 1—4 = Ni—Ga (Do—Fa); cvintă 1—5 = Ni—Di (Do—Sol). sextă 1—6 = Ni—Ke (Do—La); septimă 1—7 = Ni—Ze' (Do—Si) și octavă 1—8 = Ni—Ni' (Do—Do').
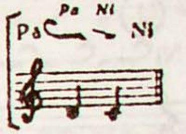
Observația Nr. 4

In muzica psaltică, lucrarea semnelor vocale, fie în suire, fie în coborîre, nu cuprinde și treptele dela care se pleacă. Această lucrare începe cu treapta imediat superioară dacă intervalul este suitor, sau cu cea imediat inferioară dacă intervalul este coborîtor. Acest lucru se va vedea mai clar la capitolul despre intervale.
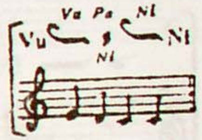
———o———

Semne Vocale Coborîtoare

numit **epistrof**, coboară o treaptă (secundă).. Ex.:
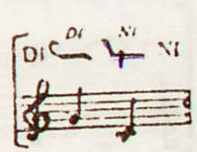


numit **iporoi**, coboară două trepte una după alta (secunde) Ex.:



numit **elafron**, coboară două trepte sărite, adică dela o treaptă la cea de a treia (Terța) Ex.:



numit **hamili**, coboară patru trepte sărite, adică dela o treaptă la cea de a cincea (cvintă) Ex.:
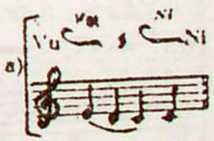


Observație:
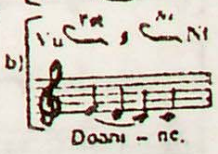
Iporoi, ca și două chendime, se cîntă împreună cu nota precedentă, prelungind silaba de sub acea notă, dacă are text.

Exemple:

a)
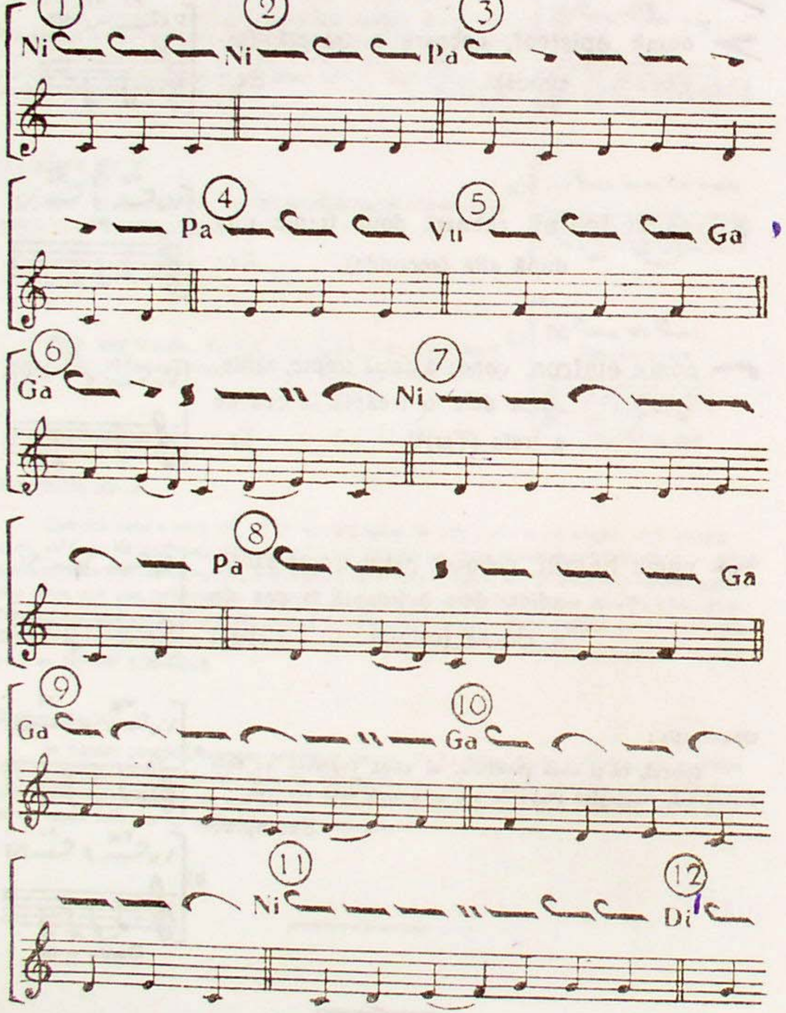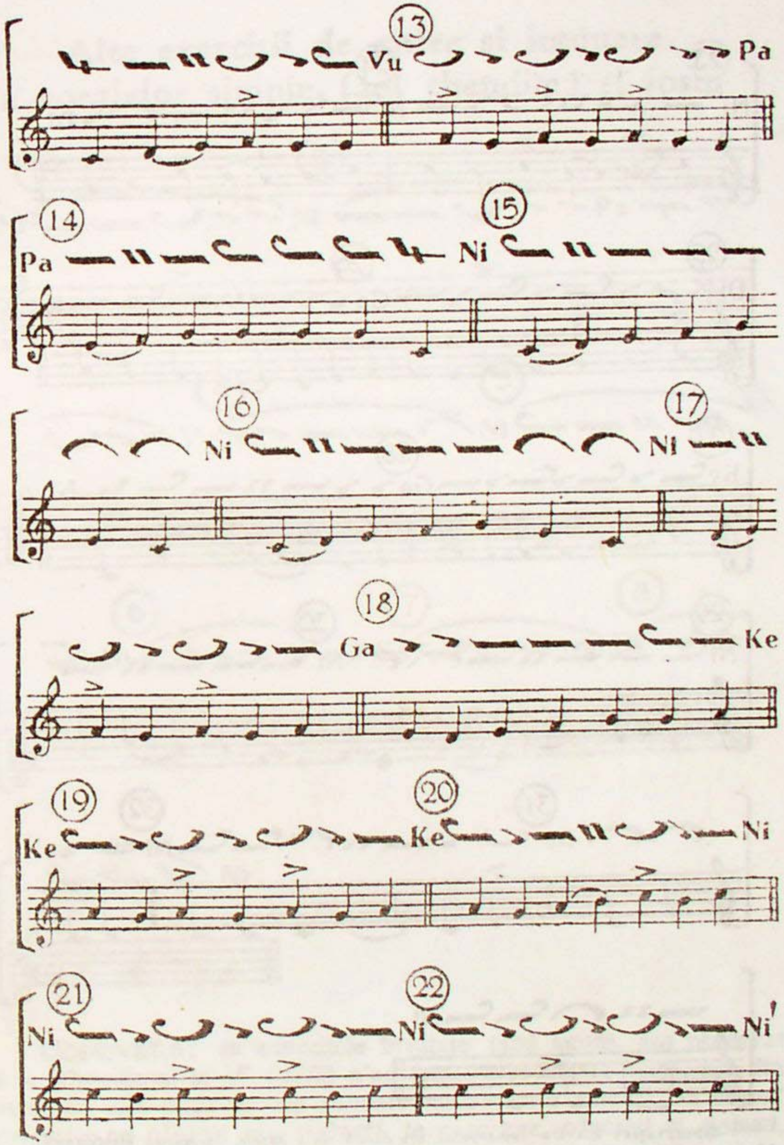


b)

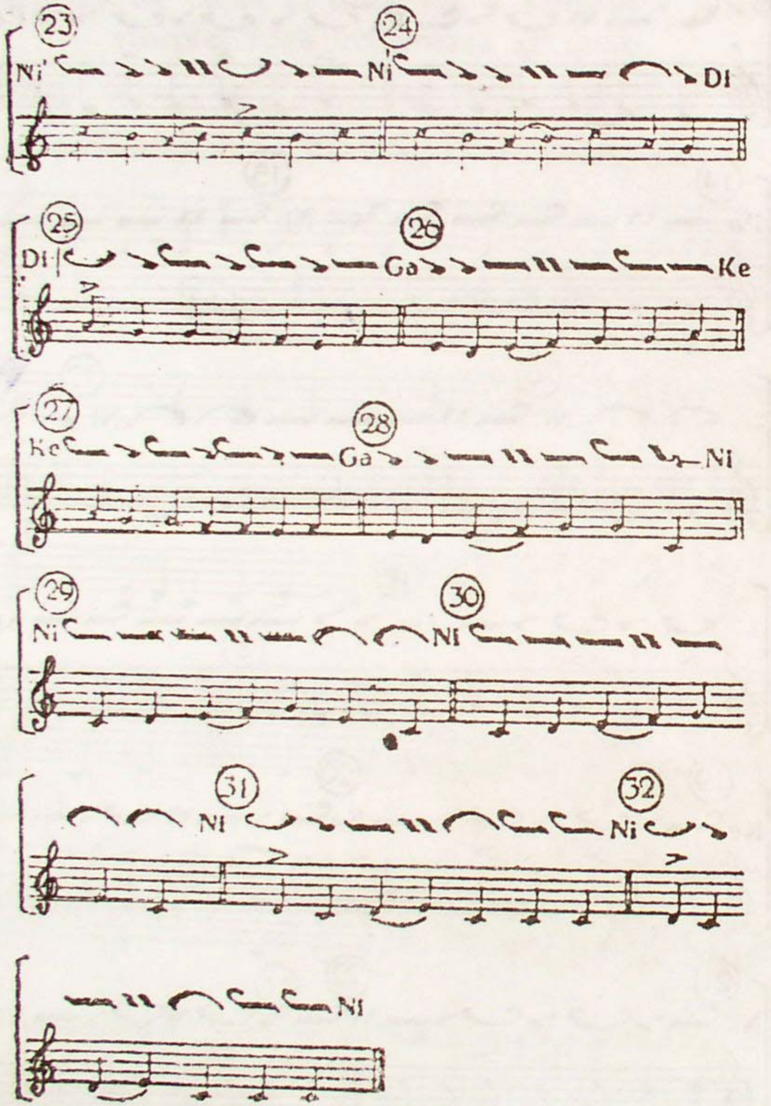


———o———

Exerciţii de citire şi intonare a semnelor vocale simple, fără chendimă şi ipsili.
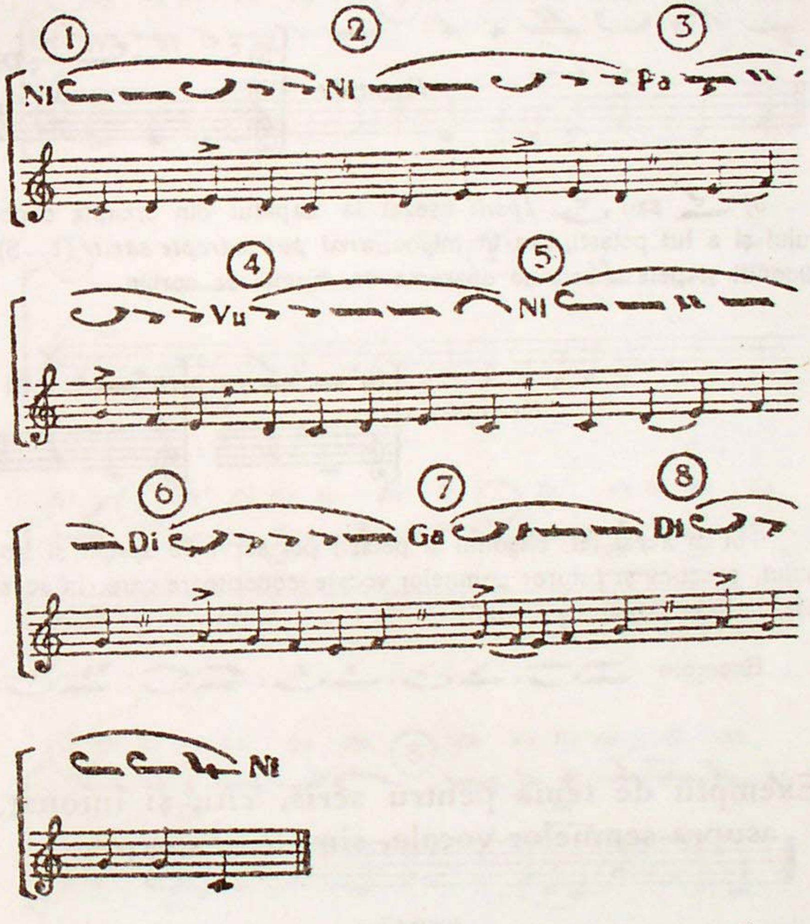






Observaţie: Fiecare semn vocal are durată de o bătaie. In muzica bisericească, bătaia este formată din lăsarea şi ridicarea mâinii.
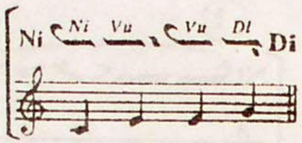
Alte exerciţii de citire şi intonare a vocalelor simple, fără chendimă şi ipsili



Observaţie: In exerciţiile învăţate pînă acum, am observat că ⌣ (chendima) şi ⸍ (ipsili) n'au fost întrebuinţate. Aceasta, din cauză că cele două vocale suitoare nu se scriu singure, ci numai *sprijinite* pe oligon sau petasti, în care caz, oligonul şi petasti, ca semne sprijinitoare, nu intră în socoteala distanţelor dintre note.
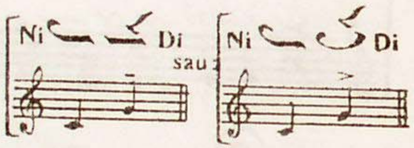
Astfel: *a)* sau , *chendima* aşezată la capătul sau sub capătul din dreapta oligonului, *urcă două trepte sărite (1—3)*, oligonul servind numai ca sprijin.

Exemplu:



b) sau . *Ipsili* aşezat la capătul din dreapta oligonului şi a lui petasti, sau în mijloc, *urcă patru trepte sărite* (1—5), oligonul şi petasti servind deasemenea, numai ca sprijin.

Exemplu:



Tot în acest fel, oligonul şi petasti pot servi de sprijin şi isonului, precum şi tuturor semnelor vocale coborîtoare care, în acest caz, se cîntă mai accentuat.

Exemplu:
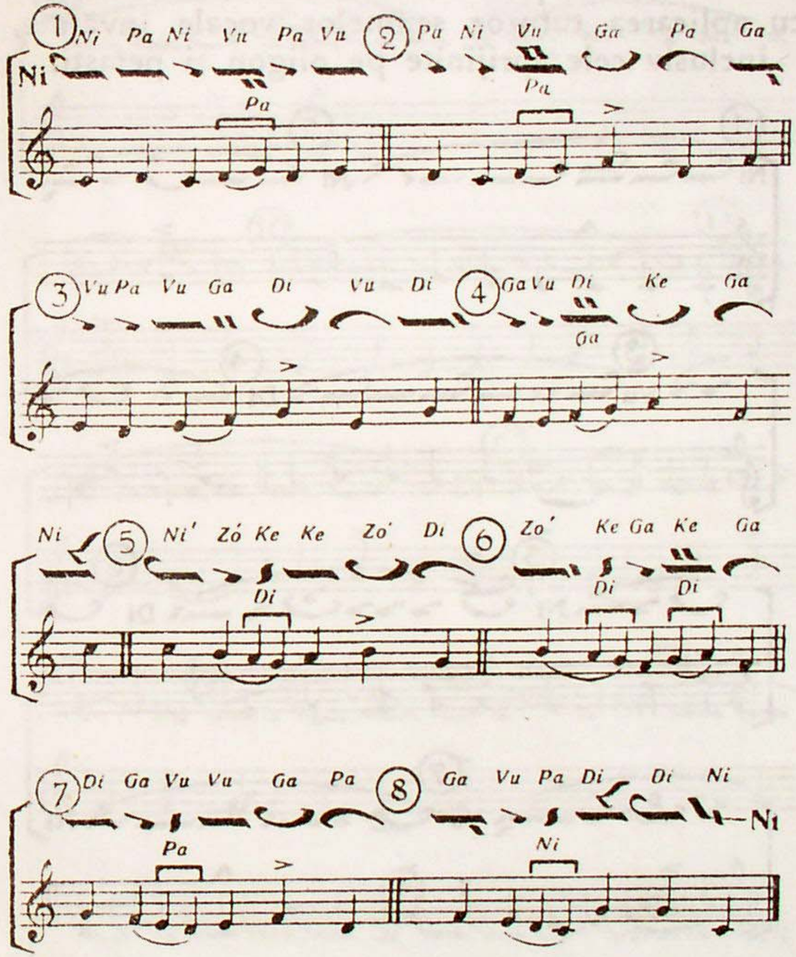


Exemplu de temă pentru scris, citit şi intonat, asupra semnelor vocale, simple şi sprijinite

TEMĂ:

1) Ni-Pa-Ni-Pa-Vu-Pa-Vu // 2) Pa-Ni-Pa-Vu-Ga-Pa-Ga.
3) Vu-Pa-Vu-Ga-Di-Vu-Di // 4) Ga-Vu-Ga-Di-Ke-Ga-Ni.
5) Ni-Zo-Ke-Di-Ke-Zo-Di // 6) Zo-Ke-Di-Ga-Di-Ke-Ga.
7) Di-Ga-Vu-Pa-Vu-Ga-Pa // 8) Ga-Vu-Pa-Ni-Di-Di-Ni.

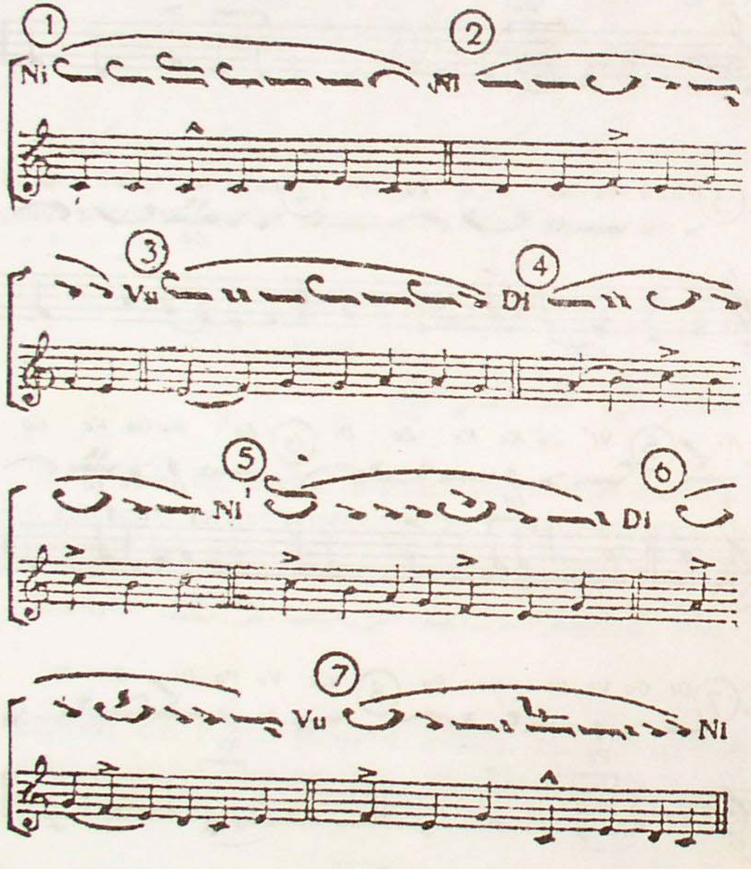
REALIZARE:

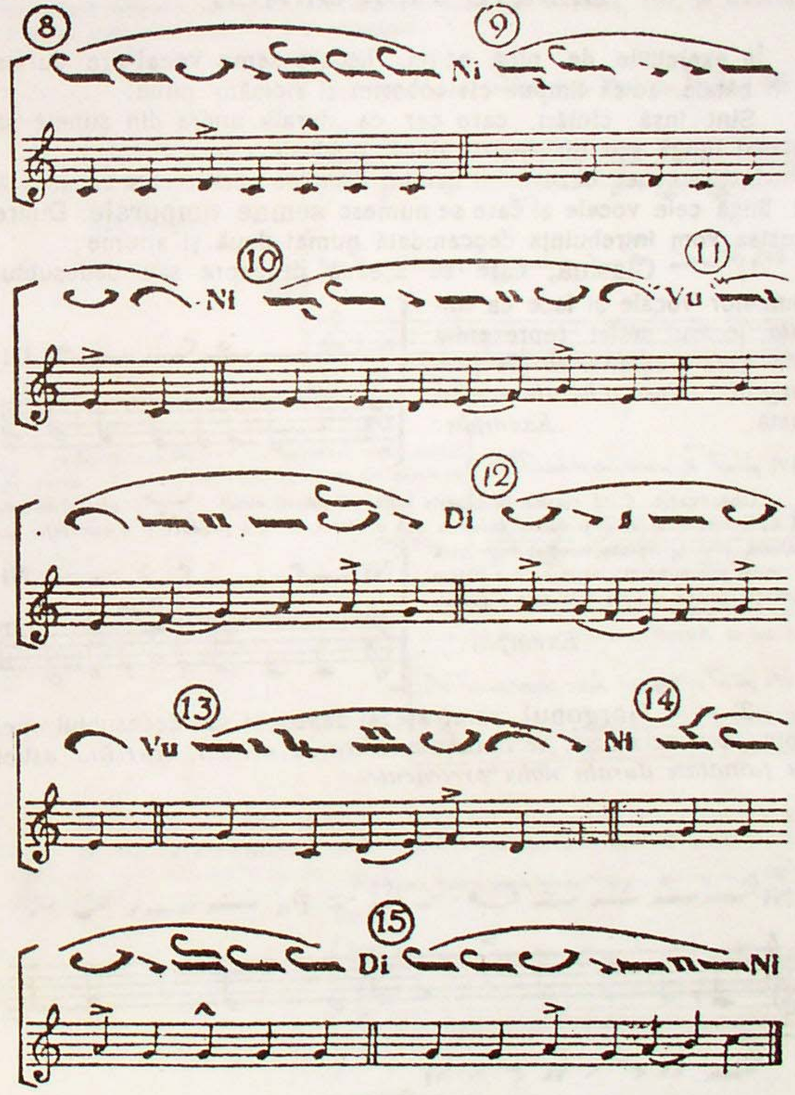


Notă: Pentru deprinderea cunoaşterii temeinice a semnelor muzicii psaltice, în comparaţie cu notaţia liniară, astfel de teme sînt de un folos netăgăduit. Vor fi deci întrebuinţate cît mai des.

—— o ——

Exercițiii recapitulative de citire și intonare cu aplicarea tuturor semnelor vocale învățate, inclusiv cele sprijinite pe oligon și petasti.





Notă: Intonarea notelor se va face cu multă grijă, exercițiile fiind executate într-o mișcare potrivită. Se va evita graba.

SEMNE TIMPORALE
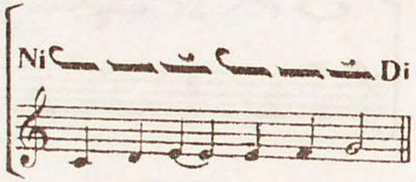
În exercițiile de pînă acum, fiecare semn vocal are durata de o bătaie, adică timpul cît coborim și ridicăm mîna.

Sint însă cîntări, care cer ca durata unora din sunete să fie mai lungă sau mai scurtă decît o bătaie.

În asemenea cazuri, ne servim de niște semne care se așează pe lingă cele vocale și care se numesc **semne timporale**. Dintre acestea vom intrebuința deocamdată numai două și anume:

1) ⌣ = **Clasma**, care se așează deasupra sau dedesubtul semnelor vocale și face ca *durata* fiecărui sunet, reprezentat prin aceste semne, *să fie prelungită cu încă o bătaie* accentuată.

Exemplu:
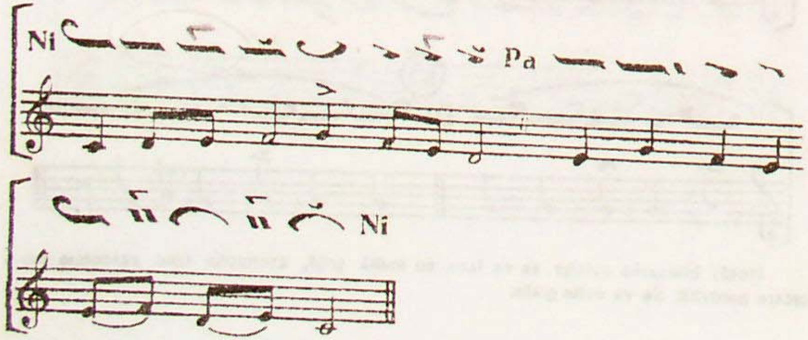


Observație: Cind clasma se găsește scrisă la petasti astfel: ⌣, efectul ei constă nu numai în a prelungi durata notei cu încă o bătaie, ci de a *produce* și *o ondulație* accentuată pînă la treapta imediat superioară în timpul primei bătăi; iar in a doua bătaie intonația revine la nota dela care a plecat.

Exemplu:



2) ⌐ = **Gorgonul**, care, așezat deasupra sau dedesubtul unei note, face ca ea *să fie luată în ridicarea mîinii, scurtînd* astfel *cu jumătate durata notei precedente*.
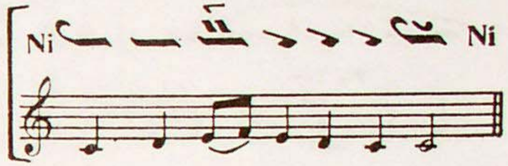
Exemplu:



Observația I-a: Cind gorgonul este așezat pe un oligon, care are deasupra sau dedesubt două chendime, el se referă intotdeauna la cele două chendime, care, in asemenea cazuri, se cintă intr'o bătaie cu nota precedentă.

Exemple:

a)

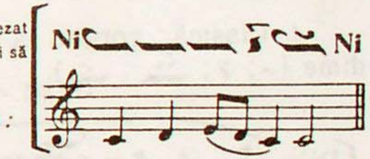


b)



Observația II-a: Cind gorgonul este așezat pe iporoi (ʔ), face ca primul coborîtor din iporoi să se cinte intr o bătaie cu nota precedentă.

Exemplu:



Observația III-a: Cînd după epistrof urmează imediat elafronul, (⌐⌒) epistroful se cintă ca și cind ar avea gorgon, iar elafronul coboară numai o treaptă, în loc de două sărite.

Exemplu:

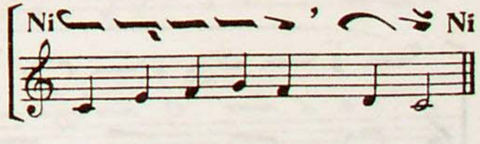


Observația IV-a: Cînd elafronul, care urmează după epistrof, este așezat la o distanță mai mare sau este despărțit printr-o virgulă, atunci epistroful coboară o treaptă, iar elafronul coboară două, ținînd fiecare cite o bătaie.
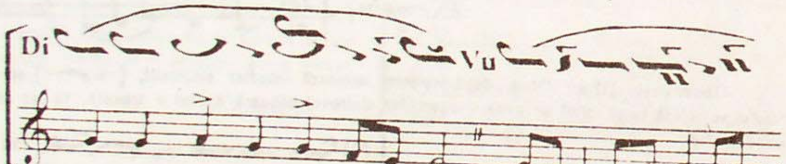


sau:
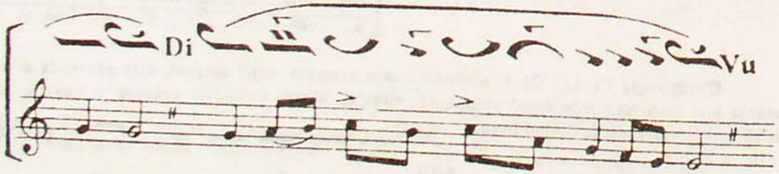
Exemplu:

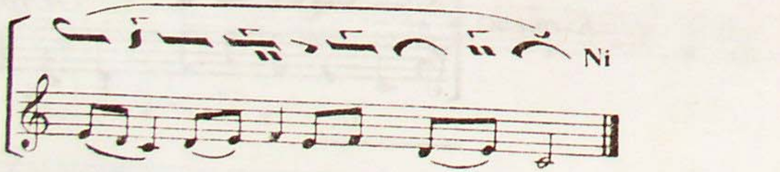


EXERCIŢII
cu aplicarea clasmei şi a gorgonului

A. Clasmă ; gorgon la iporoi şi la oligon cu două chendime (; ; ;).







B. Petasti cu clasmă şi epistrof alăturat de elafron (;)
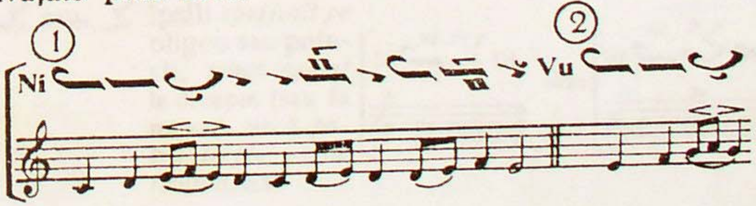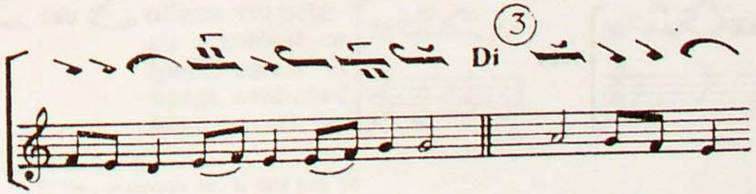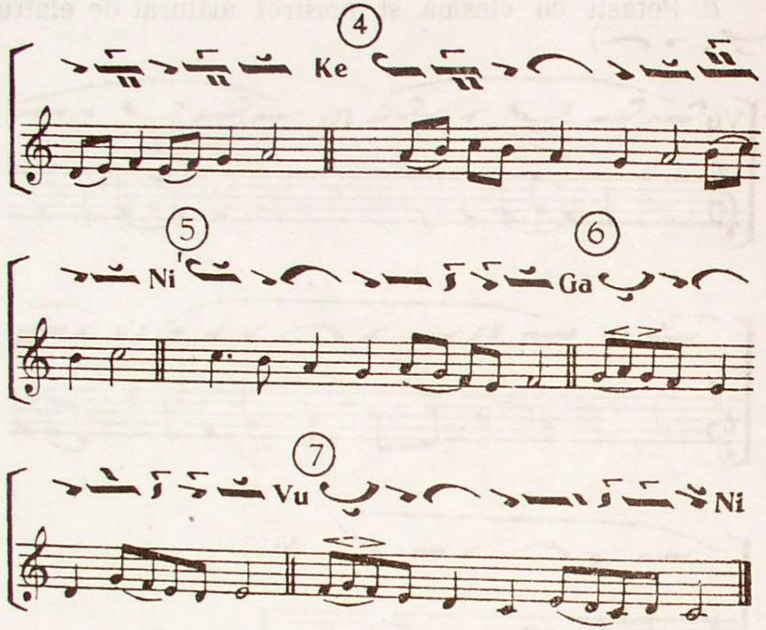






Notă. La executarea acestor exerciţii, făcută atît cu numirile psaltice, cît şi cu cele liniare, se va ţine seama, pe cît e posibil, de frazare în cîntare.

C. Exerciţii recapitulative asupra semnelor timporale învăţate pînă acum
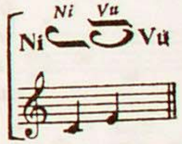






SEMNE VOCALE, COMBINATE ŞI SPRIJINITE.
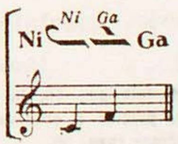
În cîntările, pe care le vom învăța, vom întîlni multe alte feluri de intervale, mai mari sau mai mici, în afară de cele cunoscute.
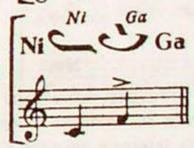
Aceste intervale sînt făcute cu ajutorul semnelor vocale învățate, care pot să fie combinate în diferite feluri, spre a ne da posibilitatea de a urca sau cobori, cît este nevoie pentru executarea cîntărilor formate din astfel de intervale. Multe din semnele vocale cunoscute le găsim combinate, fie de sine stătătoare, fie sprijinite pe oligon şi petasti.
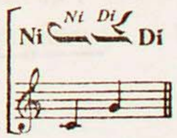
Dăm mai jos tabloul lor:
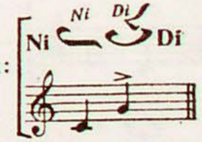
Vocale suitoare combinate şi sprijinite [1])

 **petasti** *combinat cu* **oligon**, *urcă* *două trepte sărite (terță)* Ex. 

 sau  **oligon** sau **petasti** *combinat cu* **chendima**, *urcă trei trepte sărite (cvartă)* Ex.. 

sau: 

 sau  **ipsili** *sprijinit pe* **oligon** sau **petasti**, *fiind aşezat* la dreapta (sau la mijloc), *urcă patru trepte sărite (cvintă)* Ex. 
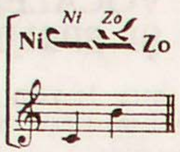
sau: 

 sau  **oligon** sau **petasti** *combinat cu* **ipsili**, aşezat în stânga, *urcă cinci trepte (sextă)*. Ex. 
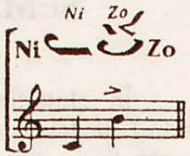
sau: 

1) Vezi observația Nr. 4. dela pag. 16.
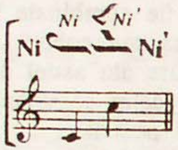
sau Chendima *combinată cu* ipsili, *sprijinite pe oligon* sau *petasti, urcă şase trepte sărite (septimă)* Ex.
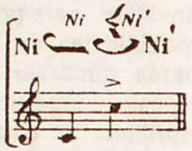


sau:
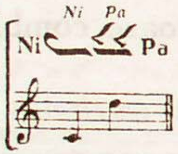


sau Oligon sau petastì *combinat cu* Chendima şi ipsili, *urcă şapte trepte sărite (octavă).* Ex.
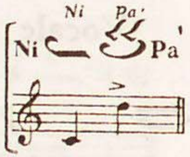


sau:



sau Doi ipsili *combinaţi şi sprijiniţi* pe *oligon* sau *petasti, urcă opt trepte sărite (nonă).* Ex.



sau:
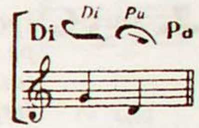


Notă:

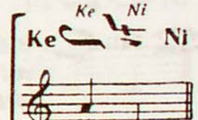
Vezi observaţia Nr. 4 dela pag. 16, în care se arată lucrarea vocalelor în legătură cu formarea intervalelor, precum şi observaţia Nr. 2 dela pag. 35, urmată de exemple de intervale suitoare şi coborîtoare (pag. 36).

Vocale coborîtoare combinate (nesprijinite) 1)

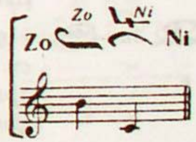
elafron *combinat cu* epistrof, *coboară trei trepte sărite (cvartă).* . . . Ex.
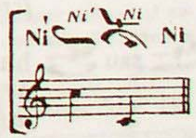


hamili *combinat cu* epistrof, *coboară cinci trepte sărite (sextă).* Ex.
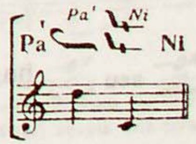


hamili *combinat cu* elafron, *coboară şase trepte sărite (septimă)* . . . Ex.



hamili *combinat cu* elafron şi epistrof, *coboară şapte trepte sărite (octavă).* . Ex.



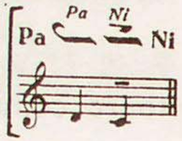
hamili *combinat cu* hamili, *coboară opt trepte sărite (nonă)* . . . . Ex.
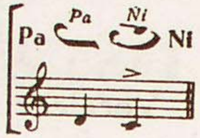


1) Vezi observaţia Nr. 4 dela pag. 16, în care se arată lucrarea vocalelor în legătură cu formarea intervalelor, precum şi observaţia Nr. 2 dela pag. 35, urmată de exemple de intervale suitoare şi coborîtoare pag. 36.

Vocale coborîtoare combinate şi sprijinite
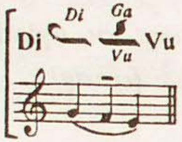
sau **epistrof** *sprijinit pe oligon* sau *petasti, coboară o treaptă (secundă)* accentuată. Ex.
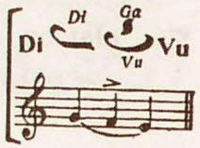


sau:
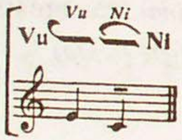


sau **iporoi** *sprijinit pe oligon* sau *petasti coboară două trepte, una după alta (secunde)*. Ex.



sau:



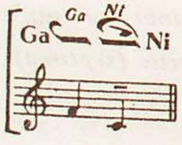
sau **elafron** *sprijinit pe oligon* sau *petasti coboară două trepte sărite (terţă)*. . . Ex.
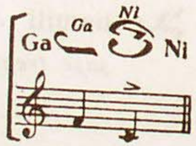


sau:
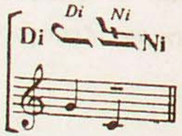


sau **elafron** *combinat cu* **epistrof** şi *sprijinit pe oligon* sau *petasti coboară trei trepte (cvartă)* Ex.
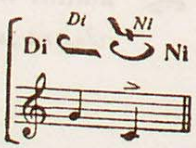


sau:
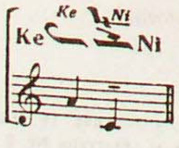


sau **hamili** *sprijinit pe oligon* sau *petasti coboară patru trepte sărite (cvintă)*. . Ex.



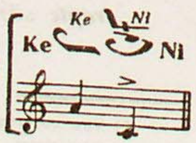
sau:
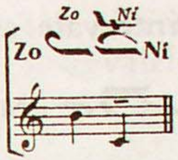


sau **hamili** *combinat cu* **epistrof** şi *sprijinit pe oligon* sau *petasti*, *coboară cinci trepte sărite (sextă)*. Ex



sau:



sau **hamili** *combinat cu* **elafron**, *sprijinite pe* **oligon** sau **petasti**, *coboară şase trepte sărite (septimă)*... Ex.
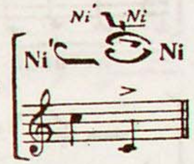


sau:
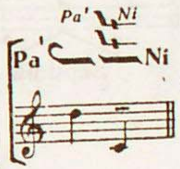


sau **hamili** *combinat cu* **elafron** şi **epistrof** *sprijinite pe* **oligon** sau **petasti**, *coboară şapte trepte sărite (octavă)*. Ex.
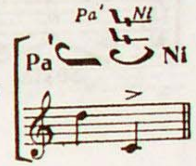


sau:



sau **hamili** *combinat cu* **hamili**, *sprijiniţi pe* **oligon** sau **petasti**, *coboară opt trepte sărite (nonă)*. Ex.
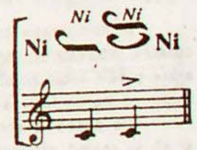


sau:



Observaţia Nr. 1: ison poate fi *sprijinit* deasemenea, pe *oligon* sau *petasti*. Ex.
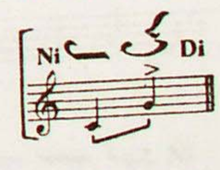


sau:



Observaţia Nr. 2: În muzica bisericească psaltică, lucrarea vocalelor suitoare şi coboritoare, fie ele simple, fie combinate, începe dela treapta imediat alăturată. De aceea la numărul treptelor, care formează un interval, trebueşte adăugată şi treapta dela care plecăm, ca în muzica liniară.
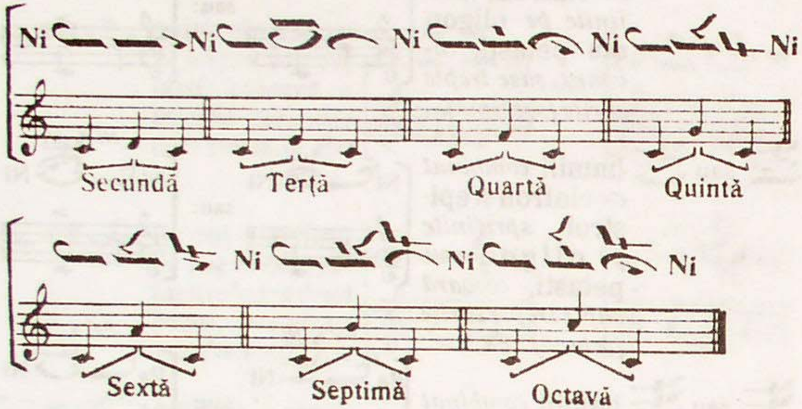
Exemplu:



Explicaţie: Ipsili aşezat în dreapta lui petasti urcă numai patru trepte. Cu toate acestea, în lucrarea sa dela Ni la Di (Do-Sol), a format un interval de cvintă, provenit din cele patru trepte: (Pa, Vu, Ga, Di (Re, Mi, Fa, Sol), la care adăugăm pe Ni (Do) treapta dela care am plecat.

Regulă generală: *Semnele vocale sprijinite pe oligon sau pe petasti, se cîntă mai accentuat* (apăsat).

Exemple de intervale suitoare și coborîtoare.
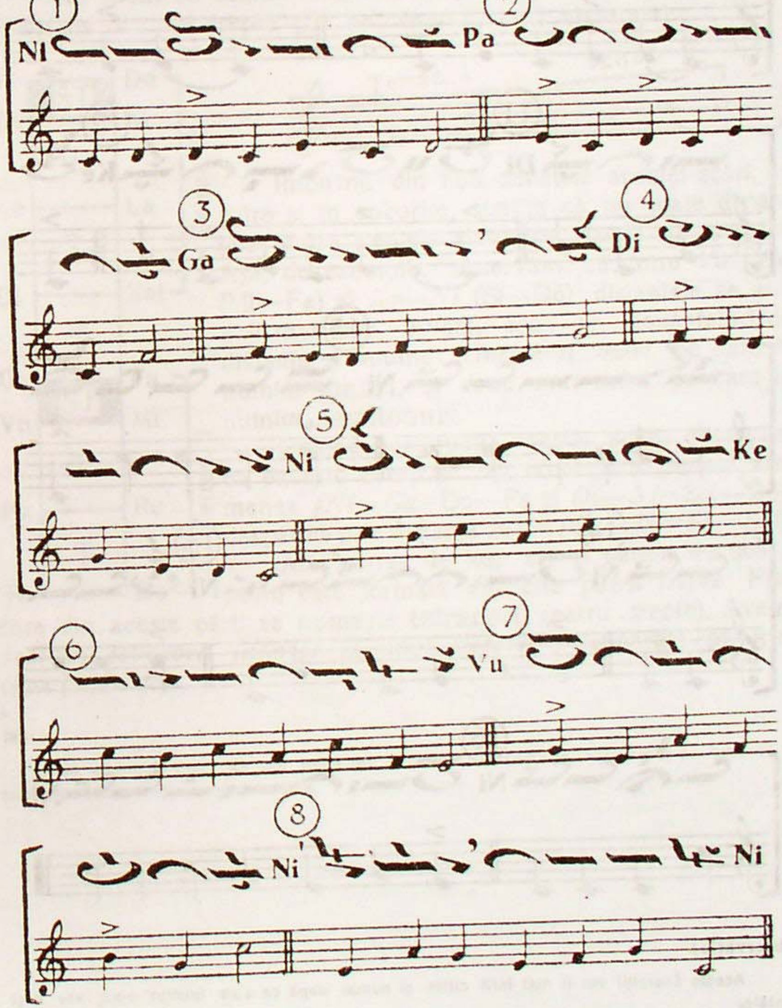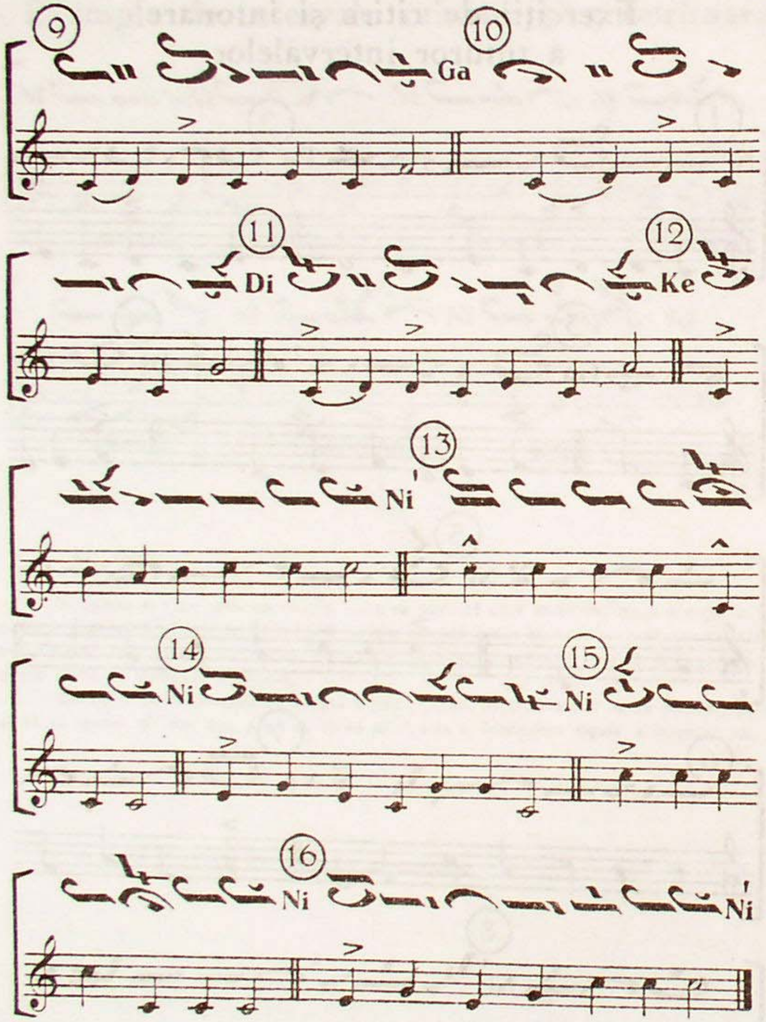


Notă:

În comparație cu scrierea liniară, scrierea psaltică cere mult mai mare atenție la executarea intervalelor, întru cît în această scriere lipsind liniile și spațiile portativului care să arate precis locul notelor, intonarea intervalului cuprinde și calculul mintal al numărului de trepte sărite ce formează intervalul.

De aceea se recomandă ca asupra acestui capitol al intervalelor să se insiste mai mult și să se revină cît mai des, până ce se va ajunge la o deprindere sigură a intonării lor.

Exerciții de citire și intonare a tuturor intervalelor





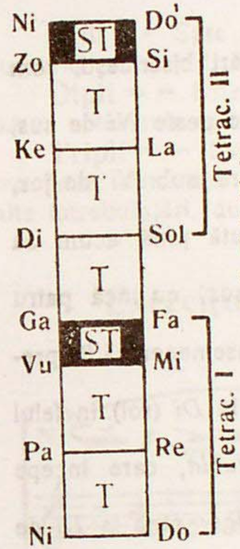
Observaţie:
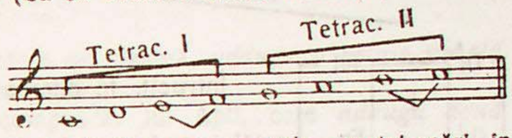
Aceste exerciţii vor fi mai întîi citite şi numai după ce s'au învăţat bine, vor fi şi cîntate.

—o—

TON, SEMITON, TETRACORD

Am văzut că scara muzicală care începe dela *Ni* (Do), se compune din opt trepte. (Să se observe scara alăturată)





Intonînd din nou sunetele acestei scări, în suire şi în coborire, simţim că nu toate distanţele dintre treptele alăturate sînt la fel de mari. Aşa, de exemplu, observăm că între *Vu—Ga* (Mi—Fa) şi *Zo—Ni* (Si—Dó) distanţele se aud a fi mai mici. Avem, aşa dar, două feluri de distanţe şi anume: *cinci mai mari*, pe care le numim **tonuri**, şi *două mai mici*, pe care le numim **semitonuri**.

Privind construcţia acestei scări, observăm că ea este compusă din două părţi perfect asemenea (*Ni—Ga*=Do—Fa şi *Di—Ni*=Sol—Dó), despărţite prin distanţă de ton (*Ga—Di*=Fa—Sol).

Atât partea de jos, cît şi partea de sus a scării este formată din cîte *patru trepte*. Fiecare din aceste părţi se numeşte **tetracord** (patru trepte). Avem deci un *tetracord inferior* şi unul *superior*, despărţite printr-o distanţă de *ton*.

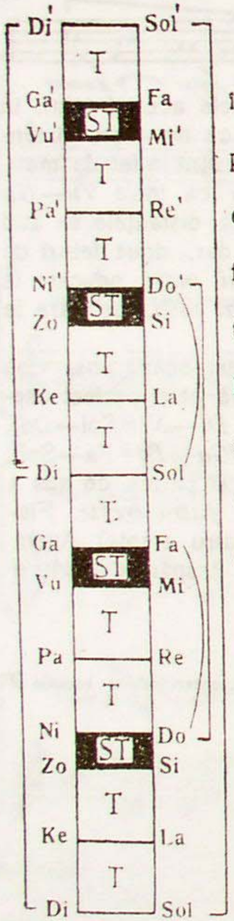
Notă:

Se va intona scara de mai multe ori, în suire şi în coborire, observîndu-se tonurile şi semitonurile, precum şi tetracordurile.

—o—

SCARA DISDIAPASON





Întrucît, în diferite cîntări bisericeşti, vom întâlni unele sunete care trec peste *Ni* de sus, precum şi altele care coboară sub *Ni* de jos, este nevoie ca scara cunoscută pînă acum să fie prelungită peste *Ni*, în sus, cu încă patru trepte până la *Di* (sol') şi deasemenea să fie prelungită în jos, sub *Ni*, pină la *Di* (sol). În felul acesta s'a obţinut o *scară dublă*, care începe dela *Di* (sol) de jos şi merge pină la *Dí* de deasupra lui *Ni* de sus (sol').

Această scară dublă se cheamă Scara disdiapason.

Notă:

Se va intona de mai multe ori, în suire şi în coborîre, scara disdiapason, observîndu-se structura şi întinderea ei, luîndu-se ca bază scara *diatonică dela Ni de jos (Do) pînă la Ni de sus (Dó)*

ALTE SEMNE TIMPORALE
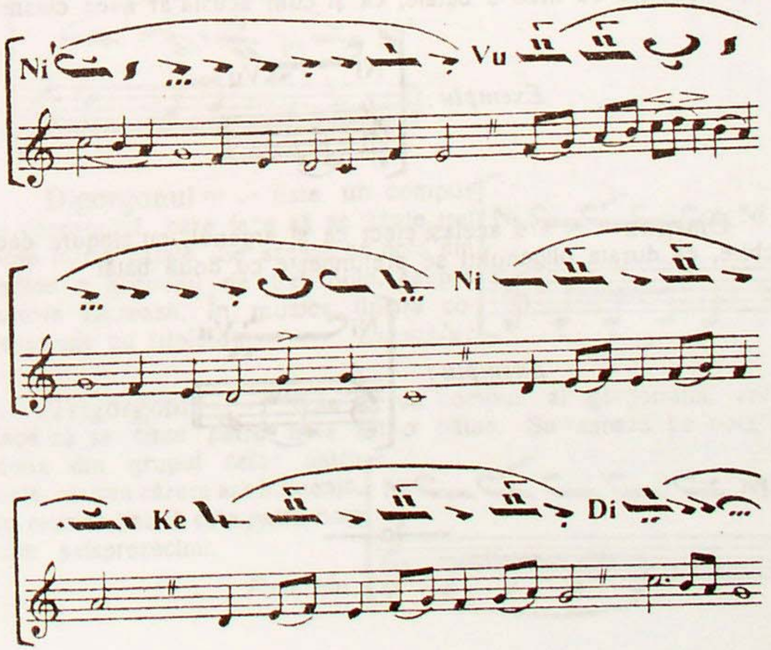
Apli = ' Spre deosebire de clasmă, *adaugă o bătaie simplă* (uşoară), notei sub care se scrie.

Dipli = '' Este un compus al lui Apli, care *adaugă două bătăi* notei sub care se scrie.
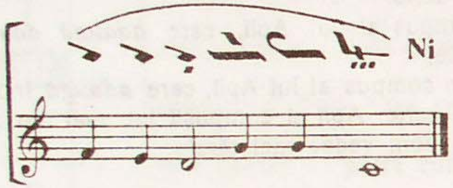
Tripli = ''' Este tot un compus al lui Apli, care *adaugă încă trei bătăi* notei sub care se scrie. Apli şi compuşii lui mai au şi alte întrebuinţări, după cum vom vedea mai târziu.

Exerciţiu cu aplicarea timporalelor.

Apli, Dipli şi Tripli.
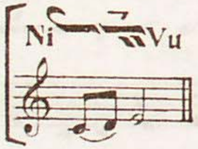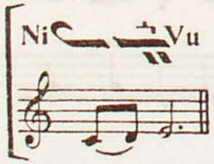






Argon Se aşează numai deasupra oligonului, care are două chendime sub el şi face ca aceste două chendime să fie luate in ridicarea miinii, ca şi cind ar avea gorgon; iar durata oligonului se prelungeşte cu incă o bătaie, ca şi cum acesta ar avea clasmă.

Exemplu :



Diargon are acelaşi efect ca şi argonul, cu singura deosebire, că durata oligonului se prelungeşte cu două bătăi.

Exemplu :



——o——

Exerciţiu cu aplicarea timporalelor
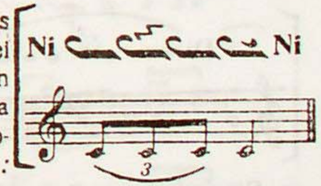
Argon şi Diargon





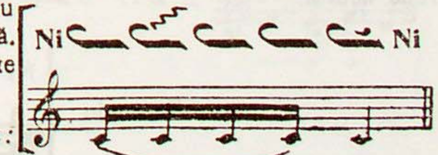


Digorgonul = Este un compus al gorgonului, care face să se cinte trei note într-o bătaie. Se aşează pe nota din mijloc a grupului de trei note, asupra cărora lucrează. În muzica liniară corespunde cu trioletul. *Exemplu:*
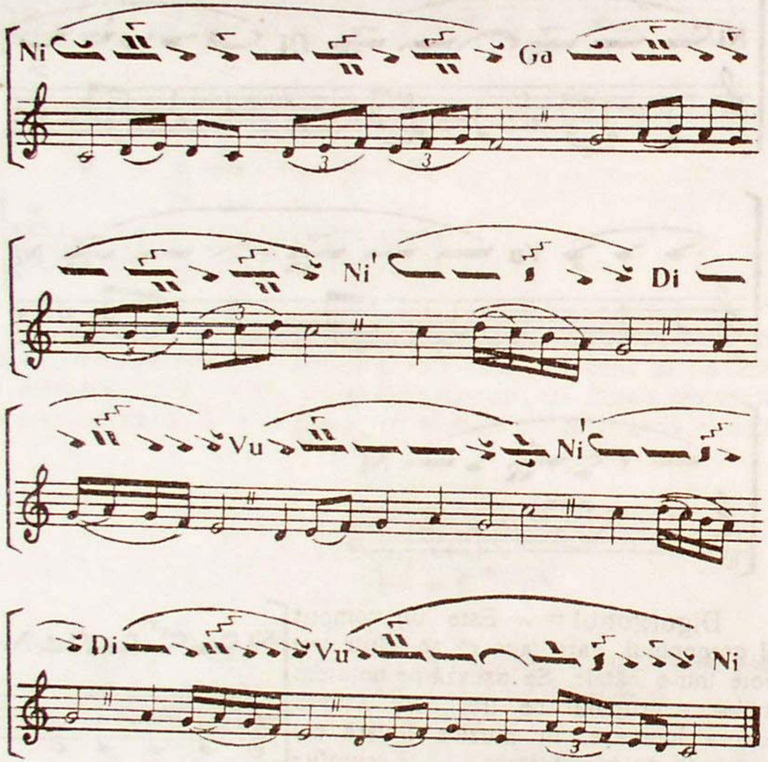


Trigorgonul = Este tot un compus al gorgonului, care face să se cinte patru note într-o bătae. Se aşează pe nota a doua din grupul celor patru note, asupra cărora are influenţă. In muzica liniară cele patru note sînt şaisprezecimi.

Exemplu:



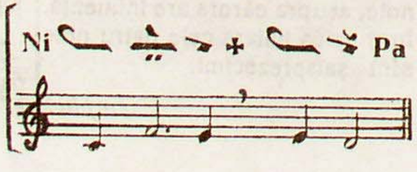
Exercițiu cu aplicarea timporalelor:

Digorgon și trigorgon.



Stavros = + Este un semn timporal sub forma unei cruci care se scrie după o notă cu durată ce nu trece de o bătale și care se intrebuințează pentru a întrerupe cîntarea printr-o respirație scurtă.

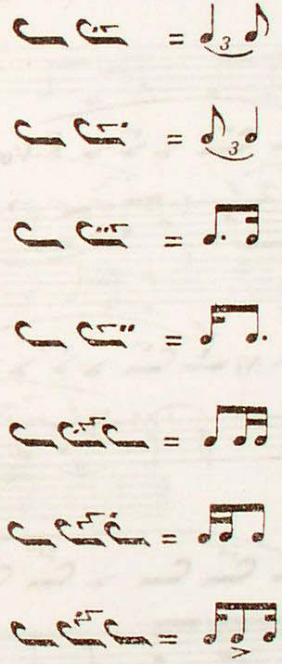
Exemplu :



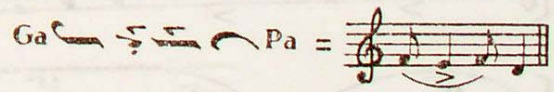
Lucrarea lui Apli în legătură cu Gorgonul

Cunoaștem cele două semne timporale, *apli* și *gorgonul* cu compușii lor, precum și lucrarea fiecăruia în parte.

Iată acum diferitele întrebuințări ale lui apli și dipli în legătură cu gorgonul :
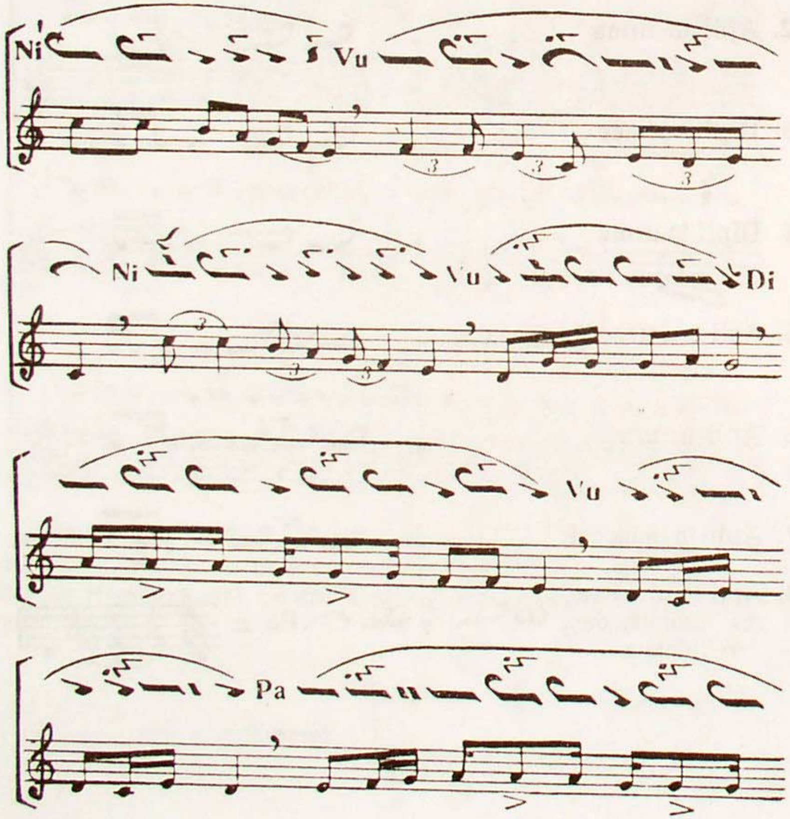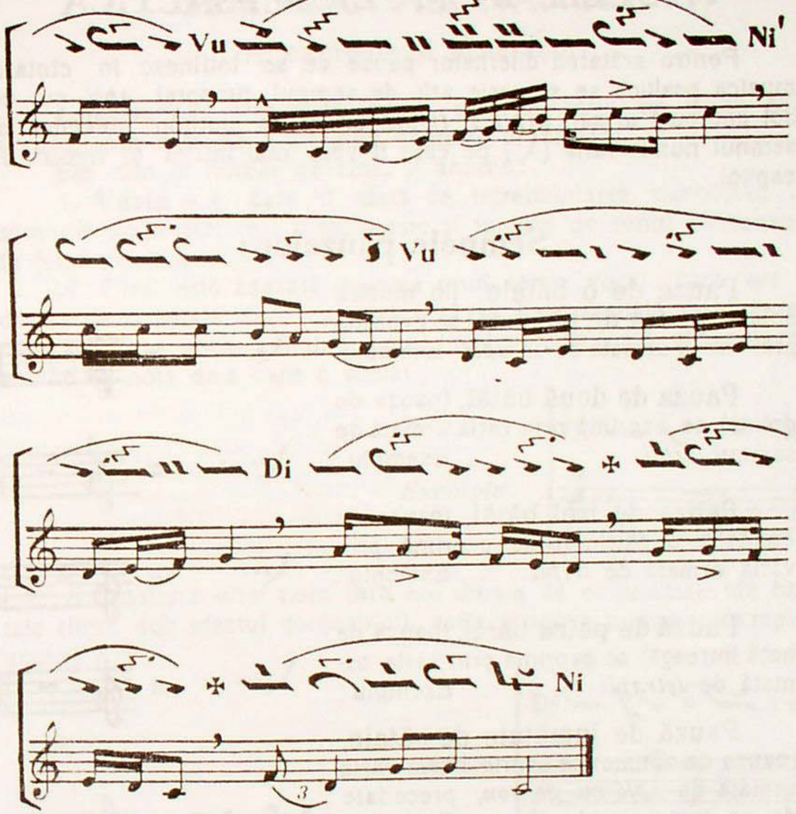


1. **Apli** înaintea gorgonului, astfel : triolet
2. **Apli** în urma „ „
3. **Dipli** înaintea „ „
4. **Dipli** în urma „ „
5. **Apli** înaintea digorgonului „
6. **Apli** în urma „ „
7. **Apli** în mijlocul „ „ sincopă
8. **Apli** în următoarea formulă, des întrebuințată :



———o———

EXERCIȚII RECAPITULATIVE





Notă. Exercițiile de mai sus sunt date numai pentru deprinderea cu technica ritmului.
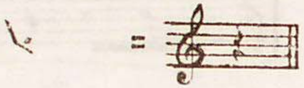
——o——

PAUZELE ÎN MUZICA PSALTICĂ

Pentru arătarea diferitelor pauze ce se întîlnesc în cîntare, muzica psaltică se servește atît de semnul timporal *apli* cu cei doi compuși ai săi, *dipli* și *tripli*, cît și de gorgon precedat de semnul numit varia (\) pe care îl vom mai întîlni și într-un alt capitol.

Semnele pauzelor :

Pauza de o bătaie, (în muzica liniară, pauza de pătrime) se exprimă prin *varia* urmată de un *apli*. Exemplu:
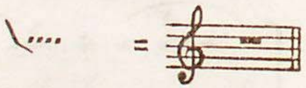


Pauza de două bătăi, (pauza de doime) se exprimă prin varia urmată de semnul *dipli*. . . . . Exemplu :



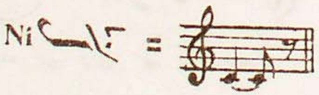
Pauza de trei bătăi, (pauza de doime și o pătrime) se exprimă prin varia urmată de *tripli*. . . Exemplu :



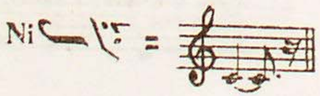
Pauză de patru bătăi, (pauză de notă întreagă) se exprimă prin varia urmată de *tetrapli*. . . . Exemplu :



Pauză de jumătate de bătaie, (pauza de optime) se exprimă prin varia urmată de *apli* cu *gorgon*, precedate de un semn vocal. . . . Exemplu :



Pauza de șaisprezecime. . Ex.:



—o—

SEMNE CONSONANTE

(De expresie și ornament)
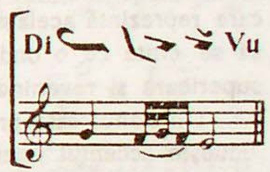
Consonantele sînt niște semne, care se scriu pe lângă cele vocale, spre a le da o anumită expresie în cîntare.

Ele sînt în număr de cinci și anume :

1. Varia = \ care în afară de întrebuințarea cunoscută la semnele timporale, mai îndeplinește și funcția de semn consonant, în felul următor :
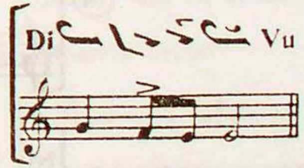
A. Cînd este așezată înaintea unui semn vocal, care are o durată de o bătaie, face ca acea notă să fie executată cu o oarecare săltare a vocii, atingînd nota imediat superioară și apoi revenind la nota dela care a plecat.

Exemplu :



B. Asupra unei note care are durata de o jumătate de bătaie (fiind sub efectul gorgonului), varia produce numai un simplu accent.

Exemplu :
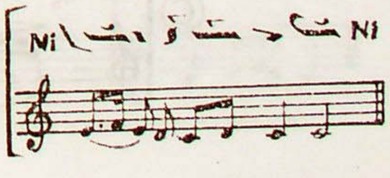


Observație.

Același efect îl produce varia chiar asupra notelor cu durată de o bătaie, dar cari fac parte din cîntări care au o mișcare mai vioaie (irmologică).

C. În următoarea formulă melodică, foarte des întîlnită, varia se execută astfel :
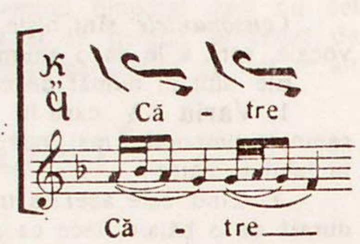
Exemplu :



Observație.
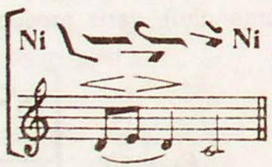
Cînd după varie, urmează un ison cu epistrof dedesubt astfel, atunci se cîntă mai întîi isonul cu lucrarea variei, apoi epistroful cu prelungirea silabei textului de sub ison.

Exemplu :



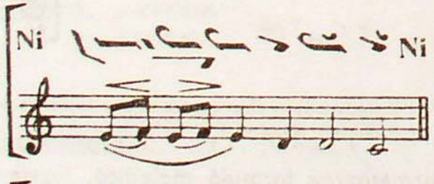
2) Omalonul = Se scrie obișnuit sub două sau trei note care reprezintă același sunet, și face ca legătura dintre acele note să se cînte cu o ondulație repede, crescînd către treapta imediat superioară și revenind apoi ușor la sunetul inițial.

Omalonul este precedat, în acest caz, de varia (\ ), care înlocuește accentul unei clasme transformată în ison.

Ⓐ 

în loc de:
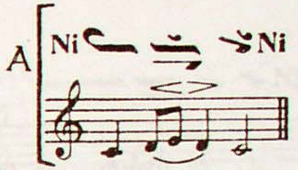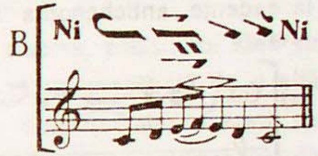


Exemple : Ⓑ 

Ⓒ 

Omalonul se poate așeza și sub o singură notă, care în acest caz, trebuie să aibă clasmă (ex. A) sau argon (ex. B), însă nu mai este precedată de varia.
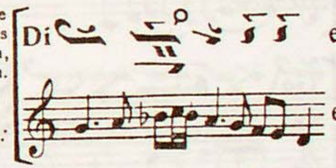
Exemple :

A 

B 

Notă. Excepție dela această regulă face formula cadenței finale dela Slava Dogmaticei glas V și dela slavele stihirarice ale glasului al V-lea, unde nota cu omalon nu are nici clasmă nici argon.

Exemplu :

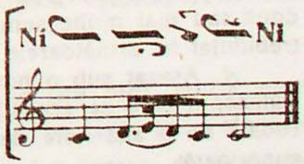


3. **Antichenoma** = Face ca nota sub care se așează, să se cînte cu o săltare mai vioaie ca mișcare, față de celelalte semne consonante.

O găsim întrebuințată mai mult în următoarele cazuri :
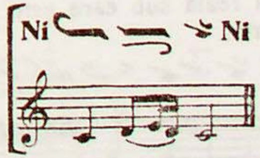
A. Sub un semn vocal cu apli :
(; ; etc.).

Exemplu :



B. *Sub un oligon fără apli și fără gorgon.*
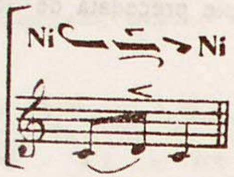
Exemplu :



Notă : Acest semn coboară intonația notei cu un semiton (ca bemolul).
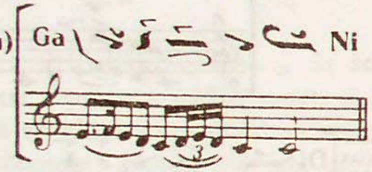
C. *Sub oligon cu gorgon,* în care caz, din cauza gorgonului, lucrarea antichenomei se reduce la un mic crescendo

Exemplu



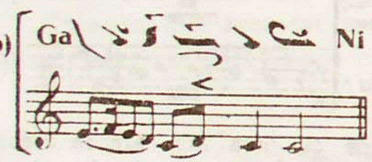
D. *În următoarea formulă melodică,* întrebuinţată foarte des la cadenţe, antichenoma în legătură cu varia produce următoarea lucrare:

a)



Notă. Este corect transcris, dar se poate executa întocmai, de un singur cîntăreţ, nu de un grup.

b)



Notă. Lucrarea antichenomei simplificată şi redusă la un mic crescendo. Este de preferat această versiune.

4. **Psifiston** = Se scrie de obicei sub ison sau oligon, cu toate combinaţiile lor, şi dă un accent mai puternic sub formă de apogiatură notei sub care este aşezat. După el trebue să urmeze două sau mai multe semne coborîtoare. Psifistonul se găseşte întrebuinţat în următoarele trei cazuri:

A. Aşezat sub o notă care are durată de un timp (o bătaie) psifistonul face ca această notă să fie cîntată apăsat şi să fie precedată de o altă notă, de durată scurtă, aşezată pe treapta imediat superioară.
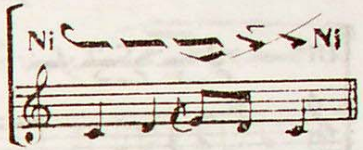
În muzica liniară, această notă de durată scurtă, care precede nota reală sub care este aşezat psifistonul, se numeşte apogiatură scurtă.

Exemplu:
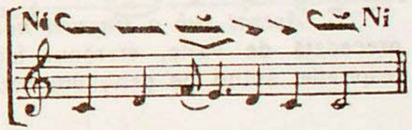


B. Aşezat sub o notă care este urmată de un epistrof cu gorgon, adică avînd durata de o jumătate de timp, psifistonul are aceeaşi lucrare, ca la primul caz

Exemplu:



C. Aşezat sub o notă care are clasmă, psifistonul face ca această notă să fie cîntată apăsat şi să fie precedată de o altă notă, avînd durata de o jumătate de timp (bătaie), aşezată pe treapta imediat superioară. În acest caz, lucrarea psifistonului dă multă expresie cîntării.
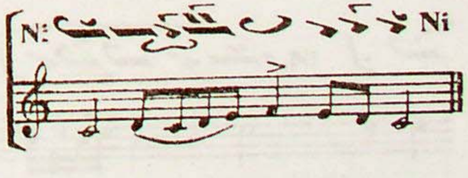
Exemplu:



5. **Eteronul** = Se scrie sub două sau mai multe note de aceeaşi înălţime sau de înălţimi diferite, făcînd ca aceste note să se cînte neîntrerupt, adică într-o singură respiraţie, în felul următor:
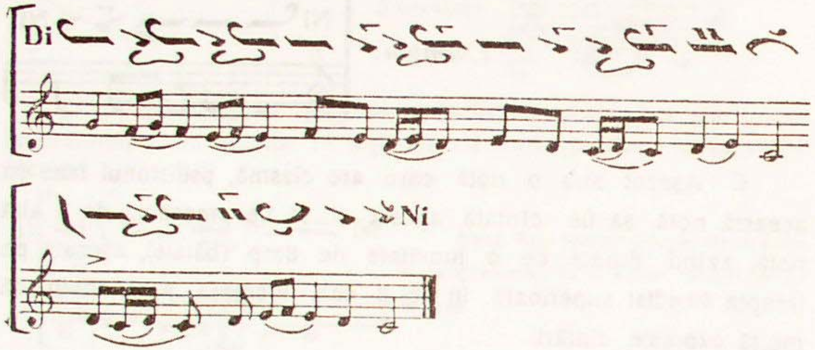
A. ***Când eteronul este aşezat sub două sau mai multe note de înălţimi diferite,*** face ca aceste note să se cînte într-o singură respiraţie (legate), avînd astfel, rolul semnului legato de expresie din muzica liniară:

Exemplu:



B. *Cînd eteronul unește două note de aceeași înălțime,* fie ele singure, fie în grup cu altele deosebite, notele similare (de aceeași înălțime) se intonează cu o ușoară ondulație superioară.

Exemplu:



C. *Așezat sub o singură notă, care are dipli sau tripli* și e precedată de varie, eteronul face ca nota să fie prelungită fără respirație, avînd pe penultima bătaie, efectul antichenomei cu apli.
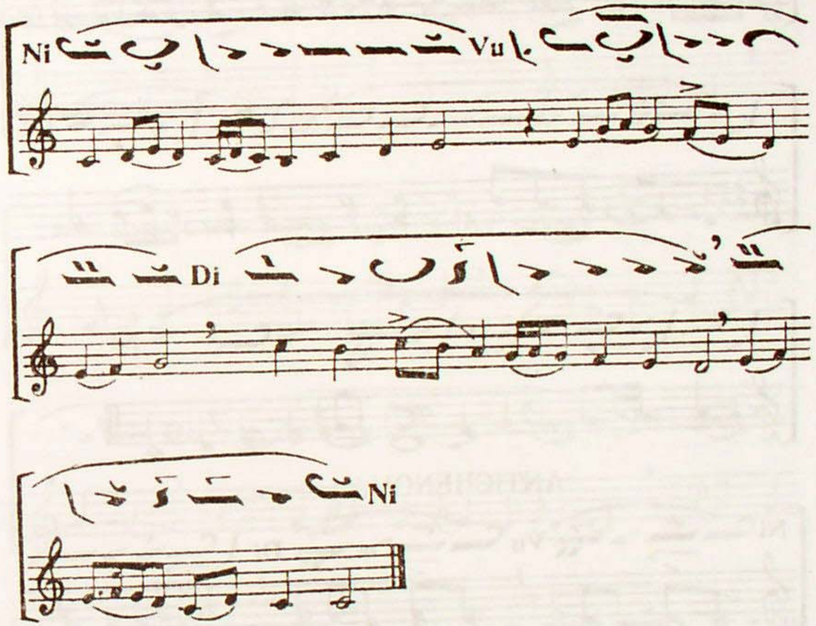
Exemplu:
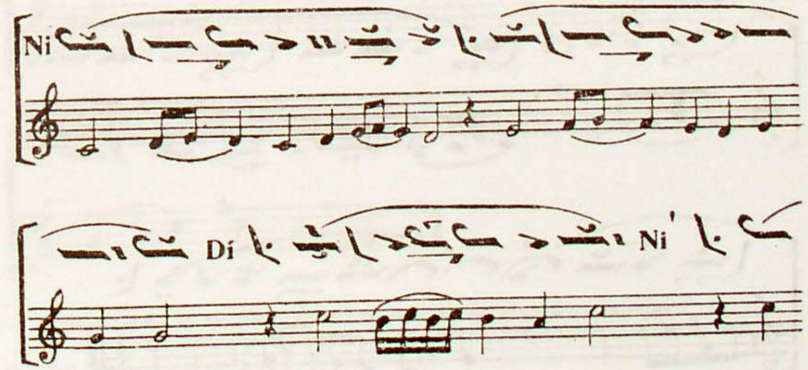


—o—

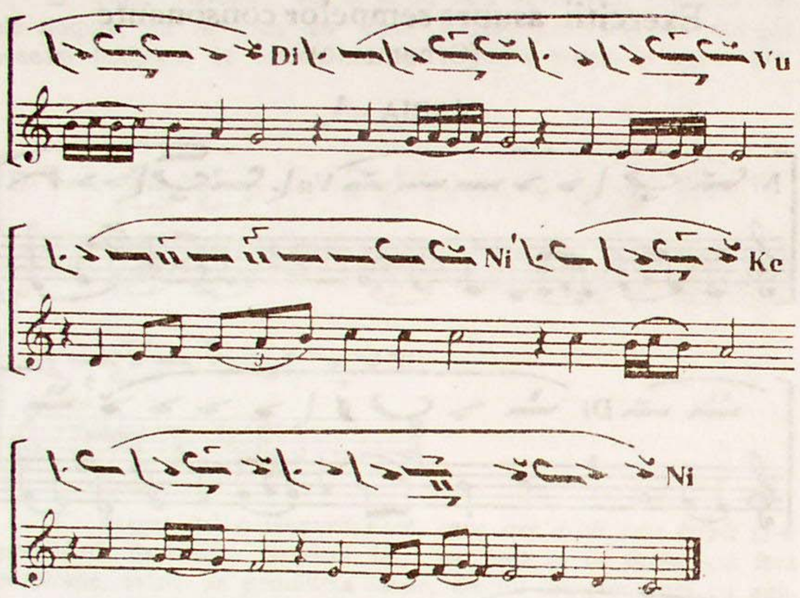
Exerciții asupra semnelor consonante
(Ornamente)

VARIA = \
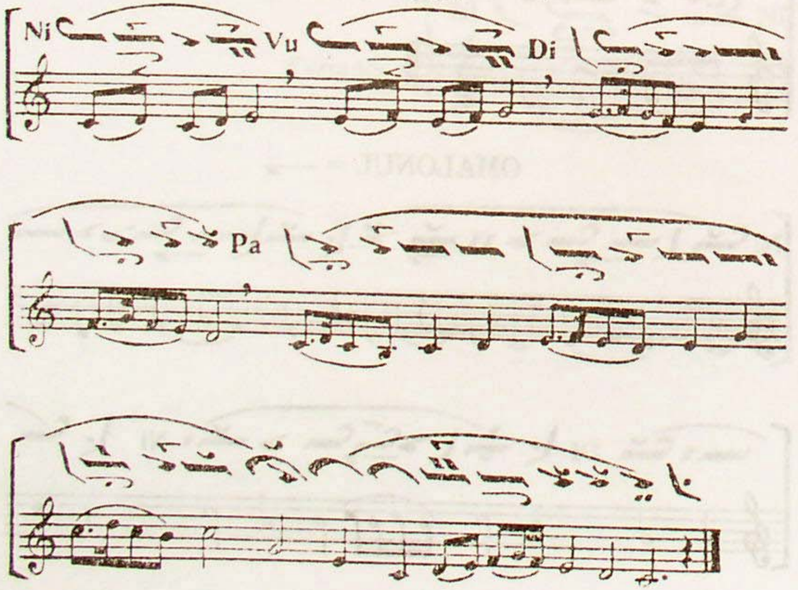


OMALONUL = ⟶
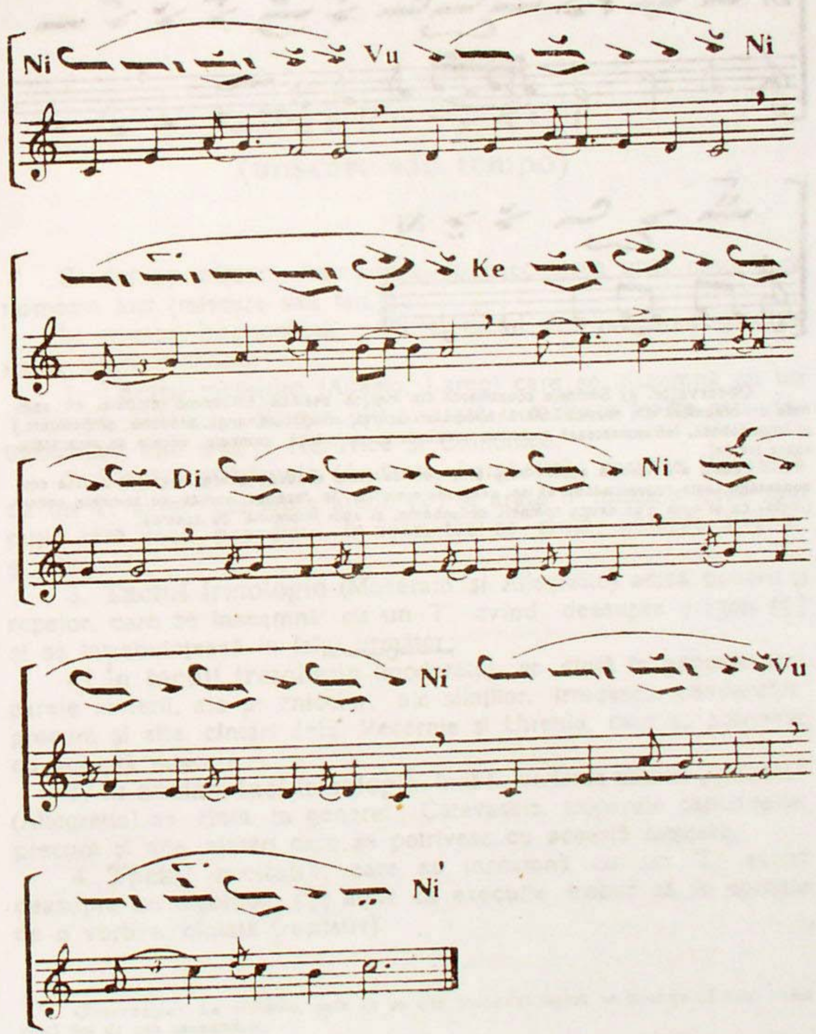




ANTICHENOMA =
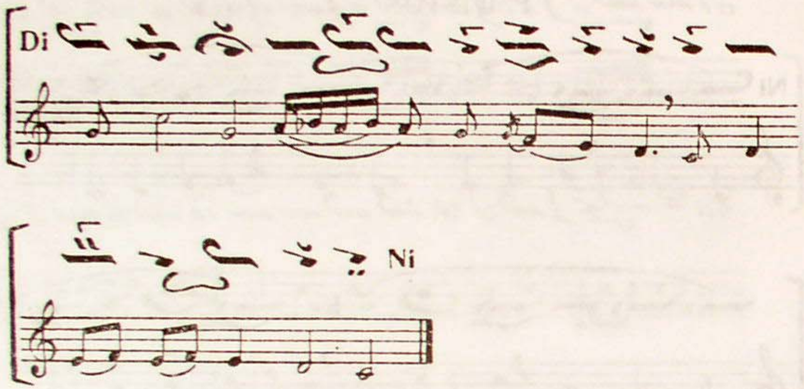


PSIFISTON =



Notă. *a)* Se va observa bine lucrarea antichenomei în legătură cu varia.

b) Se va observa deasemenea, în-de-aproape, lucrarea psifistonului asupra notelor cu valori mai mari sau mai mici (felul apogiaturilor).

ETERON = ‿



Observație. *a)* Semnele consonante din muzica psaltică corespund întocmai cu semnele de ornament din muzica liniară (apogiatura scurtă, apogiatura lungă, broderia, grupeto etc.) și împodobesc, înfrumusețează melodia, așezîndu-se pe lîngă semnele vocale de sine stătătoare (reale).

Pentru a evidenția acest lucru și a verifica justa execuție a ornamentelor, deci a consonantelor, este recomandabil să se execute melodia, la început numai cu semnele vocale (reale) ca și cum n'ar exista semnele consonante, și apoi împreună cu acestea.

———o———

DESPRE TACT
(mișcare sau tempo)

Gradul de mișcare, întrebuințat în executarea unei cîntări, se numește *tact* (mișcare sau tempo).

În muzica bisericească psaltică, tactul sau mișcarea este de patru feluri și anume:

1. **Tactul papadic** (Adagio, Largo) care se însemnează cu un T, avînd deasupra diargon (T) și arată o mișcare foarte rară, întrebuințată mai ales în Heruvice și Chinonice.

2. **Tactul stihiraric** (Andante, Larghetto), care se însemnează cu un T, avînd deasupra argon (T) și arată o mișcare ceva mai puțin rară decît papadicul. În acest tact se cîntă: Stihirile, slavele, și axioanele.

3. **Tactul irmologic** (Moderato și Allegretto) adică potrivit și repejor, care se însemnează cu un T, avînd deasupra gorgon (T) și se întrebuințează în felul următor:

a) **În tactul irmologic** (moderato) se cîntă în general: troparele învierii, ale praznicelor, ale sfinților, irmoasele canoanelor, precum și alte cîntări dela Vecernie și Utrenie, care se potrivesc cu această mișcare.

b) **În același tact irmologic**, însă în varianta numită „grabnic" (Allegretto) se cîntă în general: Catavasiile, troparele canoanelor, precum și alte cîntări care se potrivesc cu această mișcare.

4. **Tactul recitativ**, care se însemnează cu un T, avînd deasupra un digorgon, (T) arată că execuția trebue să se apropie de o vorbire cîntată (recitativ).

Observație: La cîntările, unde nu se află însemnat tactul, se înțelege că este tactul cîntărilor de gen asemănător.
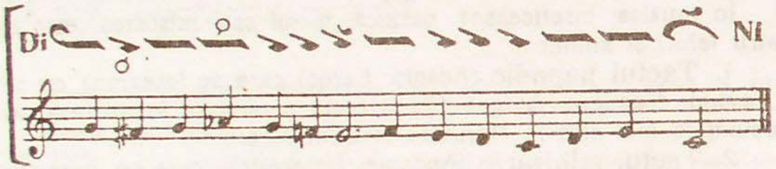
SEMNE DE ALTERAȚIE
(accidenți)

În muzica bisericească psaltică avem două semne de alterație și anume: **diezul** (σ) care așezat sub o notă face ca intonația ei să fie urcată cu un semiton, și ifesul (ρ) care așezat deasupra unei note, face ca intonația ei să fie coborită cu un semiton.

Aceste două alterațiuni ale muzicii bisericești corespund în muzica occidentală liniară cu diezul și bemolul.

Diezul (σ) și ifesul (ρ) au influență numai asupra notelor pe care se așează, nu și pe altele cu aceleași numiri care le urmează.

Exemplu:



Observație. În muzica psaltică nu avem un semn special care să readucă nota alterată, la intonația ei naturală, așa cum avem becarul în muzica liniară. Pentru această lucrare se întrebuințează niște semne numite ftorale, despre care vom vorbi într-un capitol viitor. De altfel, în mod practic, în această muzică, efectul diezului și al ifesului se menține numai asupra notelor pe care sînt așezate aceste semne de alterație, celelalte note similare următoare fiind socotite dela sine ca naturale.

———o———

DESPRE NUANȚE

Frumusețea unei cîntări constă în primul rând, în alcătuirea liniei melodice, care însoțește textul și care trebue să exprime și să întărească sensul acestui text. De aici urmează că, în cîntare, trebue să avem neapărat variații de expresie, variații de nuanță care să redea fidel ideia textului.

În scrierea psaltică, semnele care privesc expresia frazei muzicale lipsesc cu desăvârșire. Lucrarea vocalelor, a tîmporalelor și mai ales a consonantelor, nu se întinde propriu-zis la fraze sau perioade muzicale, ci influența lor se rezumă la sunetul în sine, sau, cel mult, la două-trei sunete legate între ele. De aici o mare

lacună, mult simțită în scrierea psaltică, deci și în executarea cîntărilor bisericești. Lipsind indicațiile necesare, cîntarea suferă de monotonie în privința nuanțării, fiind executată, de cele mai multe ori, tare, ceeace scade foarte mult din valoarea ei.

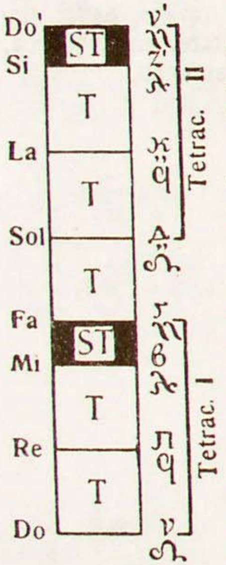
Pentru îndreptarea acestui rău, am găsit nimerit să adoptăm și în scrierea psaltică, semnele și termenii italieni de nuanțare, semne și termeni consacrați, pe care îi întrebuințează muzica liniară, și care prin universalitatea lor, au ajuns să fie cunoscuți în toată lumea.

Vom adopta deci ca termeni de nuanță: piano (p) = încet, dulce; pianissimo (pp) = foarte încet; forte (f) = puternic; mezzo-forte (mf) = mai puțin tare (potrivit) precum și crescendo (cresc... sau <) și decrescendo (descresc... sau >)

De altfel, este bine să știm că linia melodică arată, în bună parte, înseși nuanțele ce trebuesc aplicate, în frazare. Astfel, urcarea melodiei se va executa din ce în ce mai tare, iar coborîrea, din ce în ce mai încet, adică crescendo și decrescendo.

SCARA DIATONICĂ ŞI MĂRTURIILE DIATONICE

Scara muzicală pe care o cunoaştem dela început şi în care am cîntat diferite exerciţii, se numeşte **scara diatonică** pentru motivul că este formată numai din tonuri şi semitonuri.



Întrucît în muzica psaltică nu avem nici portativ nici cheie care să ne arate precis locul fiecărei note din scară, a fost nevoie — în acest scop — de nişte semne numite **mărturii.**

Mărturiile se aşează la fiecare treaptă a scării şi arată, în acelaşi timp, atît numirea treptei, cît şi felul scării (în cazul de faţă, **scara diatonică alăturată**).

Fiecare treaptă a scării are o mărturie care se compune din două semne aşezate unul sub altul.

Semnul de deasupra arată iniţiala numirii treptei, (cu litere greceşti) iar semnul de dedesubt numit şi scaunul mărturiei, arată felul scării.

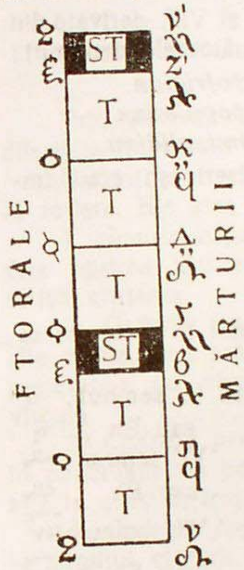
Analizînd scara aici alăturată, observăm că semnele de dedesubt ale fiecărei mărturii din tetracordul I-iu, se repetă în aceeaşi ordine şi în tetracordul al II-lea.

Observăm că mărturiile din tetracordul al II-lea se deosebesc de cele ale tetracordului I-iu prin două virguliţe („) sub Δι şi κε şi printr-un accent la Zo şi Ni de sus (ζ' ν').

Notă: Se vor face exerciţii de citire şi intonare a scării diatonice, cu observarea mărturiilor fiecărei trepte.

Scara Diatonică şi Ftoralele Diatonice

Alături de mărturii, scara diatonică mai întrebuinţează pentru fiecare treaptă cîte un semn numit *ftoră*. Ftoralele proprii scării diatonice se numesc şi ele *ftorale diatonice.*



Ele întăresc şi mai mult felul scării, după cum vom vedea mai precis, cînd vom cunoaşte şi alte genuri de scări decît cea diatonică.

Ftoralele diatonice sunt în număr de opt, ca şi mărturiile şi anume:

= νι; = πα; = βυ; = γα; = Δι; = κε; = ζο; = νι.

În scara diatonică alăturată se pot observa foarte clar, pe partea dreaptă *mărturiile diatonice,* iar pe partea stîngă, *ftoralele diatonice.*

Notă. Cuvîntul *ftoră*, de origine grecească, înseamnă *stricare* sau — în înţelesul muzical, — *schimbare* sau *alterare*.

Despre Glasuri sau Ehuri[1])

În muzica bisericească psaltică prin *glas* sau *eh,* nu înţelegem glasul sau vocea omenească, ci un anumit fel de cîntare, legată de o anumită scară.

Biserica Ortodoxă de Răsărit întrebuinţează, în cultul ei, opt glasuri, orînduite a se cînta după anumite reguli, de către Sf. Ioan Damaschin, încă din veacul al VIII-lea, dar a căror origină melodică datează cu mult timp înainte, avîndu-şi rădăcinile în muzica vechilor popoare din Grecia şi Asia-Mică, adică în părţile care au fost şi leagănul creştinismului.

Cei vechi, — ţinînd seamă de origina cîntărilor —, împărţeau glasurile bisericeşti în *glasuri autentice*[2]) sau primitive, şi în *plagale,* (derivate sau lăturaşe).

1) Eh dela cuvîntul grecesc ἦχος = glas.
2) Nu trebuesc confundate cu vechile moduri greceşti.

Autentice, erau socotite glasurile I, II, III și IV. Ținînd seama de locul lor de origină, ele luau următoarele denumiri:

Glasul I = *Dorian* Glasul III = *Frigian*
Glasul II = *Lidian* Glasul IV = *Milesian* sau *Mixolidian*

Plagale erau socotite glasurile: V, VI, VII și VIII, derivate din cele patru autentice, de mai sus, primind următoarele denumiri:

Glasul V = *Hipodorian* Glasul VII = *Hipofrigian*
Glasul VI = *Hipolidian* Glasul VIII = *Hipomilesian* sau *Hipomixolidian*.

După scara sau tonalitatea lor, glasurile bisericești erau împărțite în trei categorii și anume:

I *Glasuri diatonice*: I, V, IV și VIII.
II „ *cromatice*: II și VI.
III. „ *enarmonice*: III și VII.

Fiecare glas are semnul său propriu, numit și cheie, ce se scrie la începutul cîntării, astfel:

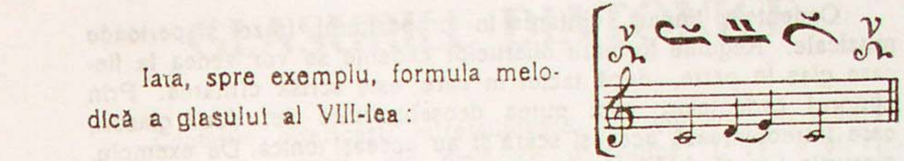
Glasul I are semnul: ..., iar plagalul său glas V, semnul: ... sau Eh ...
„ II „ „ ..., „ „ „ „ VI, semnul: ... sau Eh ...
„ III „ „ ..., „ „ „ „ VII, semnul: ... sau Eh ...
„ IV „ „ ..., „ „ „ „ VIII, semnul: ... sau Eh ...

După semnul sau cheia glasului, se obișnuește a se adăoga de către unii autori de cîntări bisericești și numele treptei, care este baza scării (tonica glasului). De exemplu, pentru glasul al VIII-lea: Glas (Eh) ... νι.

Formula melodică[1]. Înainte de a începe cîntarea unei bucăți de muzică psaltică, cîntărețul bisericesc obișnuește a stabili impresia (tonalitatea) glasului acelei bucăți, printr-o formulă melodică compusă din cîteva note caracteristice, care dau impresia glasului respectiv. Aceste formule se vor arăta la studierea fiecărui glas în parte. În muzica veche, formulele melodice erau însoțite de cuvinte mnemotehnice (amintitoare). De exemplu la glas I = *Ananes*, la glas II = *Neanes*, etc. Azi nu se mai obișnuesc asemenea denumiri, ci se *paralaghisează* (solfegiază) numai notele formulei.

1) În muzica liniară, rolul formulei melodice îl are arpegiul.

Iata, spre exemplu, formula melodică a glasului al VIII-lea:



Despre cadențe

Prin *cadență* înțelegem repaosul ce se face în cîntare, pe diferitele trepte ale scării.

Cadențele în muzică au același rol, pe care il are punctuația în scriere. Ele sînt de patru feluri:

1. *Semicadența*, corespunzătoare în punctuație cu virgula, este oprirea sau repausul pe treapta V-a a scării în care este scrisă cîntarea.

2. *Cadența imperfectă* este repaosul pe treapa III-a, sau pe alte trepte, în afară de treapta I-a și a V-a. Ea corespunde în punctuație cu virgula, sau cîte odată, după text, cu punctul și virgula.

3. *Cadența perfectă* este repaosul pe treapta I-a și corespunde în punctuație cu punctul și virgula sau chiar cu punctul, cînd se află la sfîrșitul frazei, în cuprinsul cîntării.
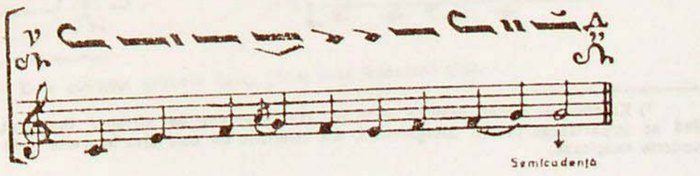
4. *Cadența finală* este repaosul făcut tot pe treapta I-a, însă la sfîrșitul cîntării, corespunzînd întotdeauna cu punctul final.

Cadențele se însemnează cu mărturiile respective și au de scop să înlesnească controlul *paralaghiei*, adică al cîntării pe note (solfegierii).

Observațiuni asupra cadențelor și a tactelor recitativ și papadic

Repaosul produs de cadențe pe diferitele trepte ale scării se însemnă printr-o notă cu durată mai lungă de o bătaie, adică avînd un semn timporal de prelungire (clasma, apli, etc.) și fiind urmată de mărturia respectivă.

Iată un exemplu de semicadență în glasul al VIII-lea:



Cadențele împart cintarea în propoziţiuni, fraze şi perioade muzicale. Regulile formării diferitelor cadențe se vor vedea la fiecare glas în parte, după tactul în care este scrisă cîntarea. Prin ajutorul cadențelor, vom putea deosebi, între ele, două glasuri, care întrebuinţează aceeaşi scară şi au aceeaşi tonică. De exemplu, glasurile I-iu şi al V-lea, care au aceeaşi scară diatonică şi aceeaşi tonică (πa), se deosebesc prin cadenţele imperfecte şi finale, după cum vom vedea mai târziu la studierea lor.

Cele arătate mai sus, în privinţa cadenţelor, se aplică însă numai la cîntările scrise în *tactul stihiraric* şi *irmologic*, căci *tactul recitativ* nu formează cadențe propriu zise, ci se întrebuinţează numai la recitarea *stihurilor*, ce preced stihirile anumitor cîntări, dela Vecernie şi Utrenie, în isonul tonicei glasului respectiv. Deasemenea, nu vom intîlni, la studierea glasurilor, reguli pentru cadențe nici în *tactul papadic*.

Aşa cum am văzut la capitolul „despre *tact*" (mişcare sau tempo), tactul papadic se întrebuinţează la cîntările scrise într-un tempo foarte rar, cum sunt *Heruvicele* şi *Kinonicele* [1]). El se mai găseşte, întrebuinţat şi la unele axioane, polielee şi alte cîntări, care astăzi nu se mai obişnuesc decît pe la unele mînăstiri şi biserici cu veche tradiţie mînăstirească.

Cîntările acestui tact nu se conduc după regulile glasurilor, în ceeace priveşte cadenţele. Mărturiile din cursul cîntărilor papadice, care ţin oarecum locul cadenţelor, servesc numai de călăuză în drumul cîntării şi se găsesc aşezate mai mult pe tonica glasului şi mai rar pe alte trepte. Cîntarea papadică este un gen de cîntare deosebit, după inspiraţia mai liberă a compozitorului psaltic, în care predomină o melodie liniştită, mai mult vocalizată şi cu multe şi variate modulaţii.

—o—

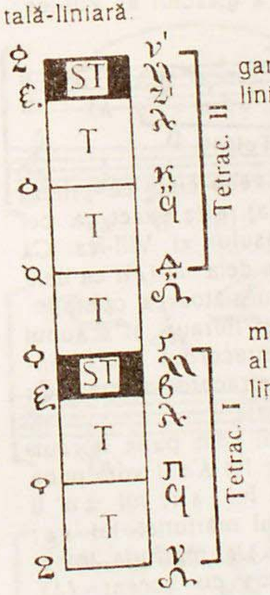
[1]) Kinonice = cîntări psaltice, care se cîntă aproape de sfîrşitul liturghiei, în timpul cînd se împărtăşesc preoţii liturghisitori. La bisericile cu cor, sînt înlocuite prin aşa-zisele concerte religioase.

GLASURILE DIATONICE
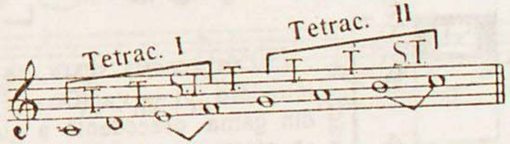
Cîntările bisericeşti întrebuinţează opt *glasuri* sau *Ehuri* [1]) Dintre acestea, patru sînt diatonice şi anume: I, IV, V şi VIII. Ele folosesc scara diatonică pe care o cunoaştem. Vom începe cu studierea glasului al VIII-lea, ca cel mai apropiat de scara *DoMajor*, din muzica occidentală — liniară. De altfel, în toate exerciţiile, pe care le-am făcut pînă acum, am folosit numai scara glasului al VIII-lea.

GLASUL AL VIII-lea (Hipomilesian)
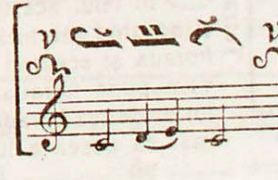
Acest glas întrebuinţează scara diatonică, avînd baza (tonica) în *Ni* (Do) Corespunde cu gama *DoMajor* din muzica occidentală-liniară.



Iată scara diatonică a glasului al VIII-lea şi gama *Do*Major, corespunzătoarea ei, în muzica liniară.



Semnul glasului al VIII-lea este [semn], iar formula melodică de începere a cîntării, formulă al cărei rol ar corespunde în muzica occidentală liniară cu acel al arpegiului, este următoarea:



[1]) Dela cuvîntul grecesc ἦχος, (ihos) care înseamnă glas.

Cadențele glasului al VIII-lea atît în tactul stihiraric, cît și în cel irmologic sînt următoarele:

Semicadențe: pe treapta V-a Δi (sol); *Cadențe imperfecte*: pe treapta III-a бu (mi), iar *cadențe perfecte și finale* pe treapta I-a νi (Do)

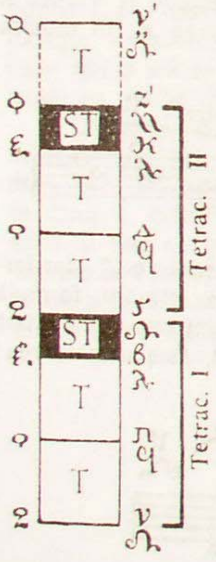
Observația I-a

Deseori, în acest glas, găsim pe *Zo* ifes (si bemol). Acest zo ifes (si bemol) este datorit legii atracției, despre care vom vorbi mai tîrziu.

Observația II-a

Troparele, condacele și sedelnele, deși întrebuințează aceeași scară, își mută baza (tonica) dela νi (Do) la ʒ'a (Fa), cu ajutorul ftoralei νi ( ) pus la ʒ'a, dînd naștere scării numită *scara diatonică cea după trifonie* (A Pann). În acest caz, *cadențele imperfecte* vor fi în Δi (sol) iar cele *perfecte și finale* în ʒ'a (Fa).

Iată scara diatonică — după trifonie — a glasului al VIII-lea:





Din această scară, se vede clar că primul tetracord νi — ʒa (Do — Fa) este exact ca cel din gama precedentă a glasului al VIII-lea. Ca să cîntăm în sus, dela ʒa ca dela νi (*Fa* ca dela *Do*), a trebuit să facem următoarea operație. Treptei ʒa (*Fa*) i-am pus și ftoraua și scaunul mărturiei lui νi *(do)* din tetracordul I-iu, construind astfel în sus, un tetracord întocmai cu cel de jos (ton, ton, semiton).

În felul acesta, lui Δi îi vom pune ftoraua și scaunul mărturiei lui πa; lui *Ke* îi vom pune ftoraua și scaunul mărturiei lui бu; lui zo' îi vom pune ftoraua și scaunul mărturiei lui ʒa, lui νi de sus ftoraua lui Δi ( ) iar mărturia, întocmai ca aceea a lui νi de jos, cu accent = ( ).

Notă. În transcrierea *liniară*, zo ifes se traduce cu si bemol ca armură astfel:

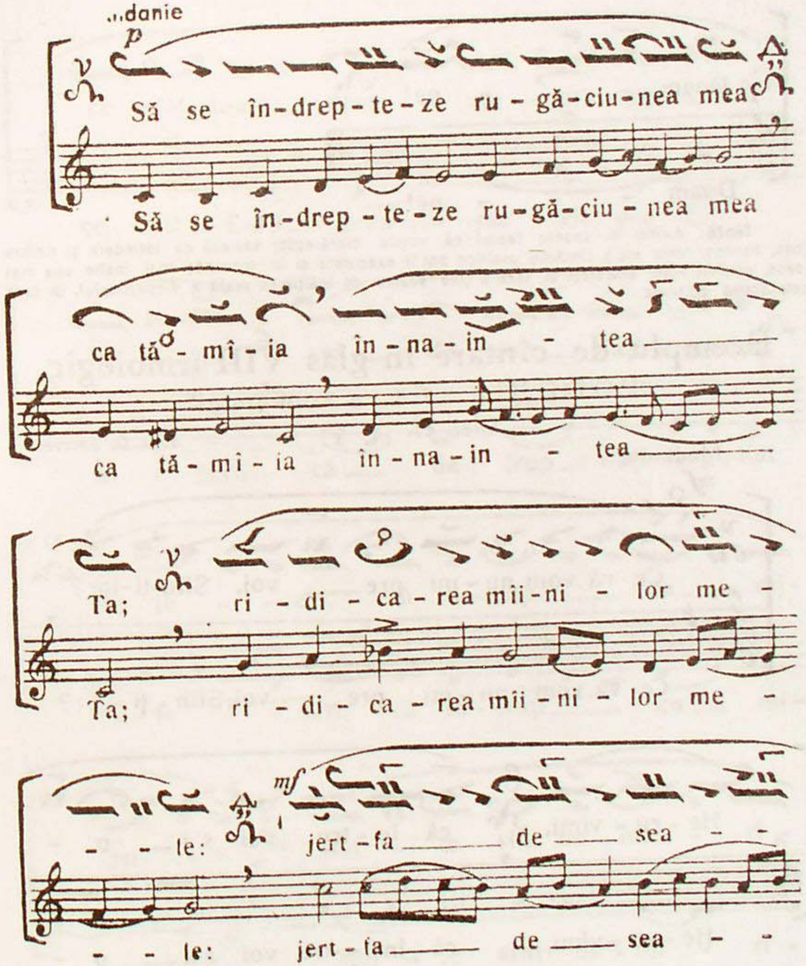


Exemplu de cîntare în glas VIII Stihiraric

„SĂ SE ÎNDREPTEZE RUGĂCIUNEA MEA"

Din cîntările vecerniei:

Glasul VIII νi
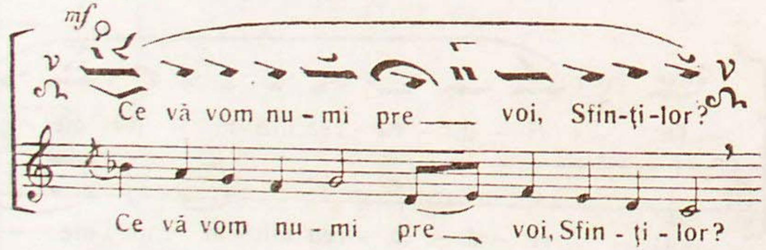






Notă: Avînd în vedere faptul că vocile cîntăreților variază ca întindere și timbru (bas, bariton, tenor etc.) cîntările psaltice pot fi executate și în tonalități mai înalte sau mai joase, potrivit vocii cîntărețului, fără a ține seama de înălțimea reală a diapazonului, în care este scrisă cîntarea.
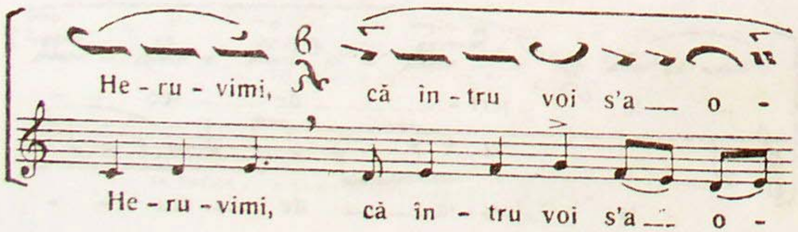
Exemplu de cîntare în glas VIII irmologic
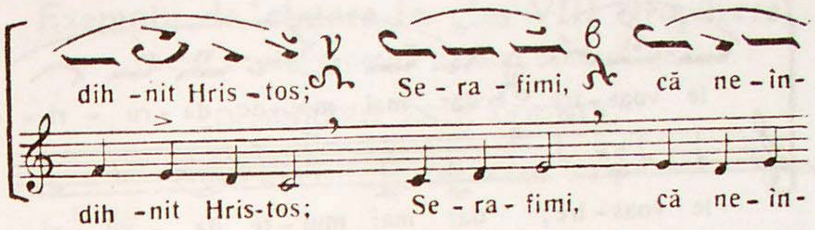
PODOBIA „Ce vă vom numi"
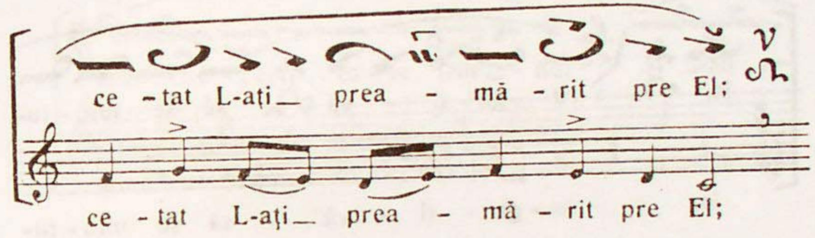
Glas
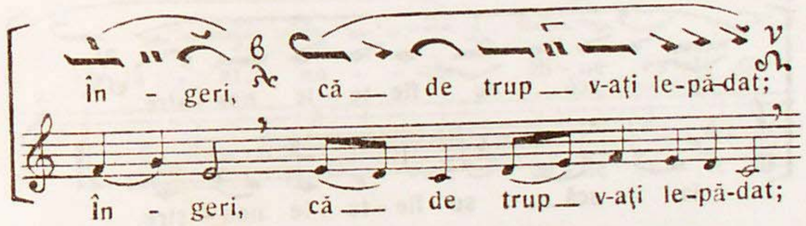
după *D. Suceveanu*
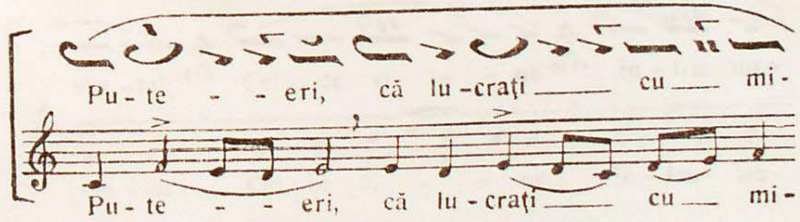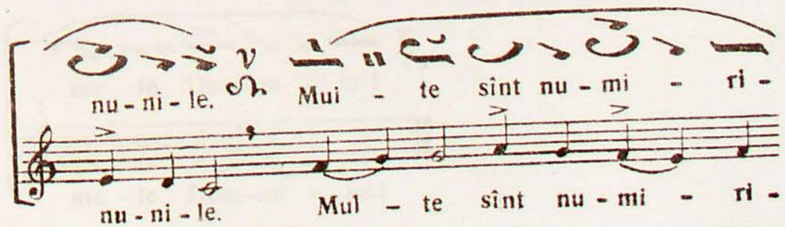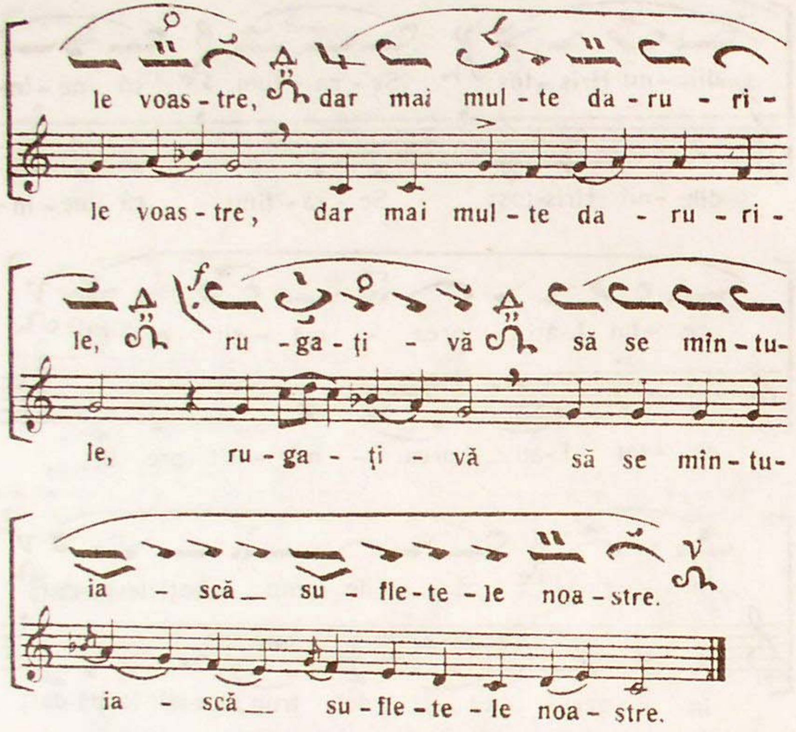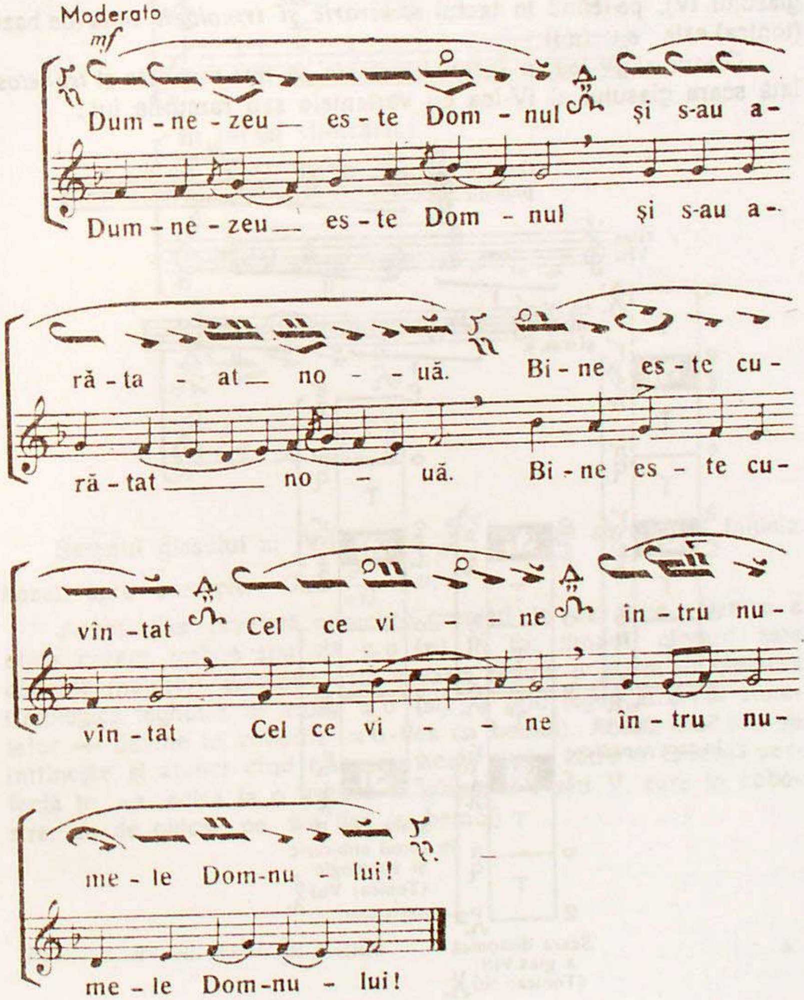
















Exemplu de cîntare în glas VIII (tropăresc)

(tactul irmologic pentru tropare, condace etc.)

„DUMNEZEU ESTE DOMNUL"

Glas (ca dela) după *Şt. Popescu*

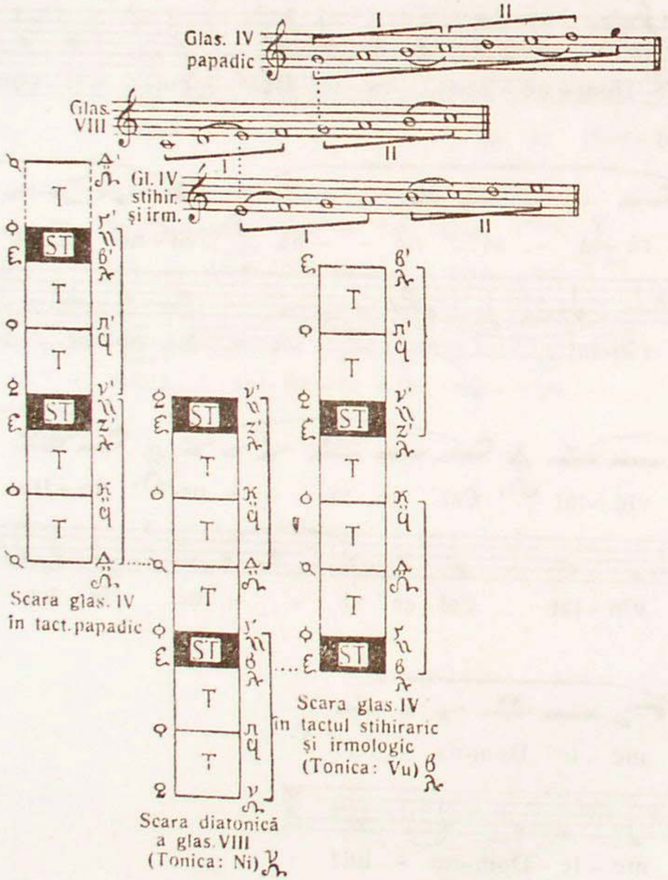


GLASUL AL IV-lea (Milesian sau Mixolidian)

Glasul al IV-lea întrebuinţează aceeaşi scară diatonică a glasului al VIII-lea, cu deosebirea că baza (tonica) lui variază după felul tactului (mişcării) în care este scrisă cîntarea.
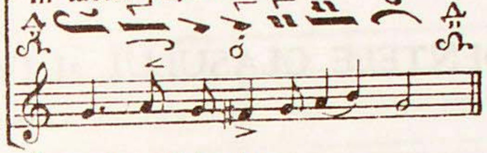
Astfel, *în tactul papadic tonica este* Δι (sol) (tonica firească a glasului IV), pe când în tactul *stihiraric şi irmologic* nota de bază (tonica) este ϐ u (mi).

Glasul al IV-lea în tactul irmologic se mai numeşte şi *leghetos*. Iată scara glasului al IV-lea cu variantele sau ramurile lui:
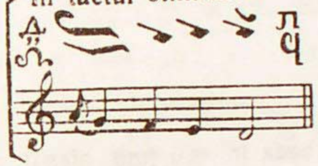


Formulele melodice ale glasului al IV-lea
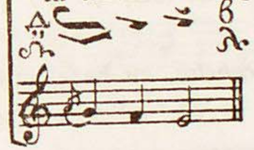
În tactul papadic:



În tactul stihiraric:



În tactul irmologic: (Leghetos)



Semnul glasului al IV-lea este Δι, la care se adaugă iniţiala bazei, spre exemplu: Glas Δι ϐ u.

Acest glas prezintă oarecare greutăţi în execuţie. Pentru a cînta corect, trebue ştiut că zo (si), în tot timpul cîntării este diatonic (natural). Excepţie dela această regulă o găsim în cîntarea irmologică leghetos în care zo (si) — prin legea atracţiei sunetelor — devine în coborire zo-ifes (si bemol). Acest zo ifes se întîlneşte şi atunci cînd fraza muzicală tinde către o cadenţă perfectă în πα, adică la o trecere în glasurile I sau V, care în coborire, au de obicei, pe zo ifes (si bemol).

—o—

CADENȚELE GLASULUI al IV-lea

In tactul stihiraric cu baza în 𝛅u (mi), glasul al IV-lea are următoarele cadențe: *imperfecte* în ⅄i (sol) și 𝛅u (mi), *perfecte* în πa (re) și *finale* în 𝛅u (mi).

In tactul irmologic, numit *leghetos*, cu baza tot în 𝛅u, avem următoarele cadențe: *imperfecte* în ⅄i, 𝛅u și πa (sol, re și mi), iar *perfecte și finale* în 𝛅u (mi).

In ce privește *tactul papadic*, — după cum am arătat mai înainte într-un alt capitol — cîntările nu au cadențe propriu zise, ci numai mărturii care indică drumul cîntării, singura mărturie ⅄ dela sfârșitul cîntării ținând locul de cadență finală.

Observația Nr. 1.

Din desele cadențe perfecte în πa, pe care le intîlnim în cîntările glasului al IV-lea, nu trebuie să tragem concluzia greșită că acest πa poate fi socotit ca tonică a unei variante a glasului. Aceste cadențe pe πa sunt făcute numai pentru variație și pentru evitarea fundamentalei Vi, care aparține glasului lăturaș (al VIII-lea).

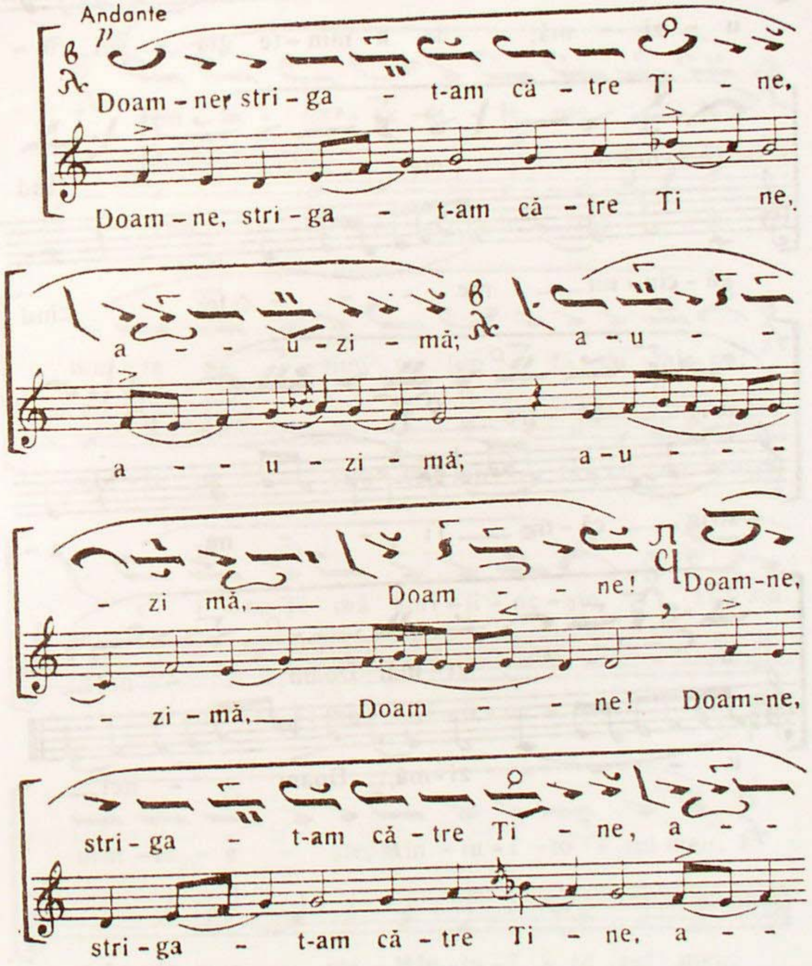
Observația Nr. 2.

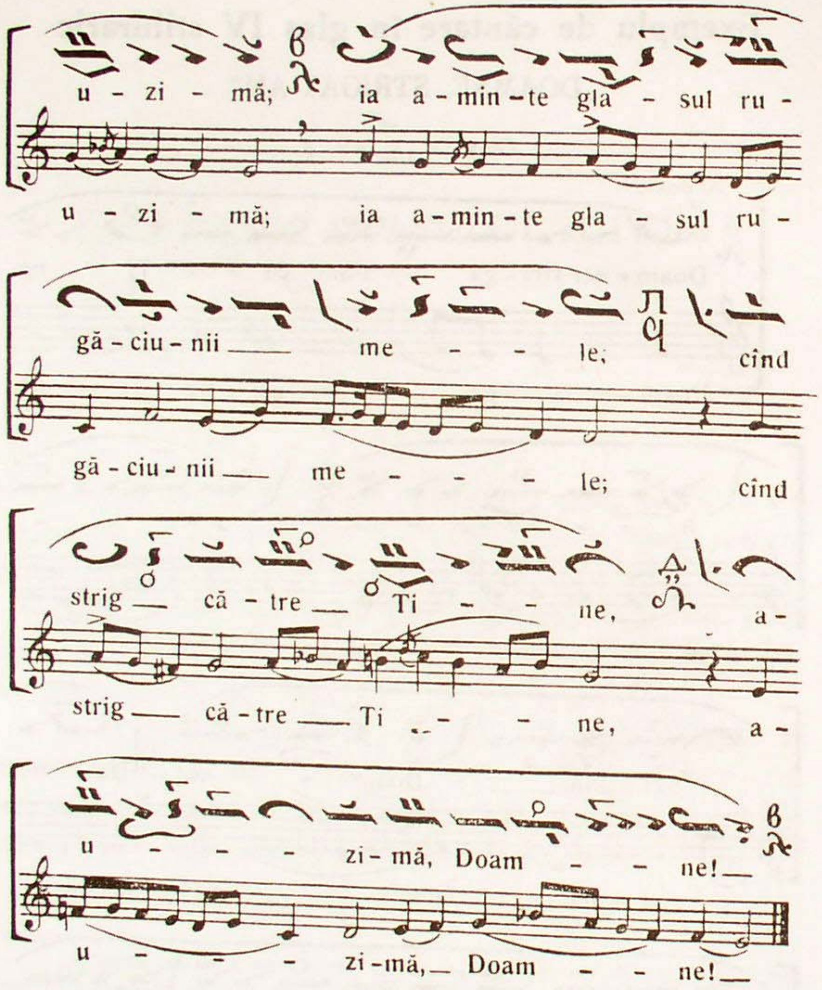
In troparele și condacele glasului al IV-lea intâlnim o nouă ftora numită ⅄i = ⁓ caracteristică glasului al II-lea, care face ca în tot timpul cîntării, Ke să fie ifes (la bemol) depărtîndu-l astfel de Zo (si) la distanță de un ton și jumătate (secundă mărită). Această ftora o vom cunoaște mai bine, cînd vom studia scara glasului al II-lea.

Exemplu de cântare în glas IV stihiraric

„DOAMNE, STRIGAT-AM"

Glas IV

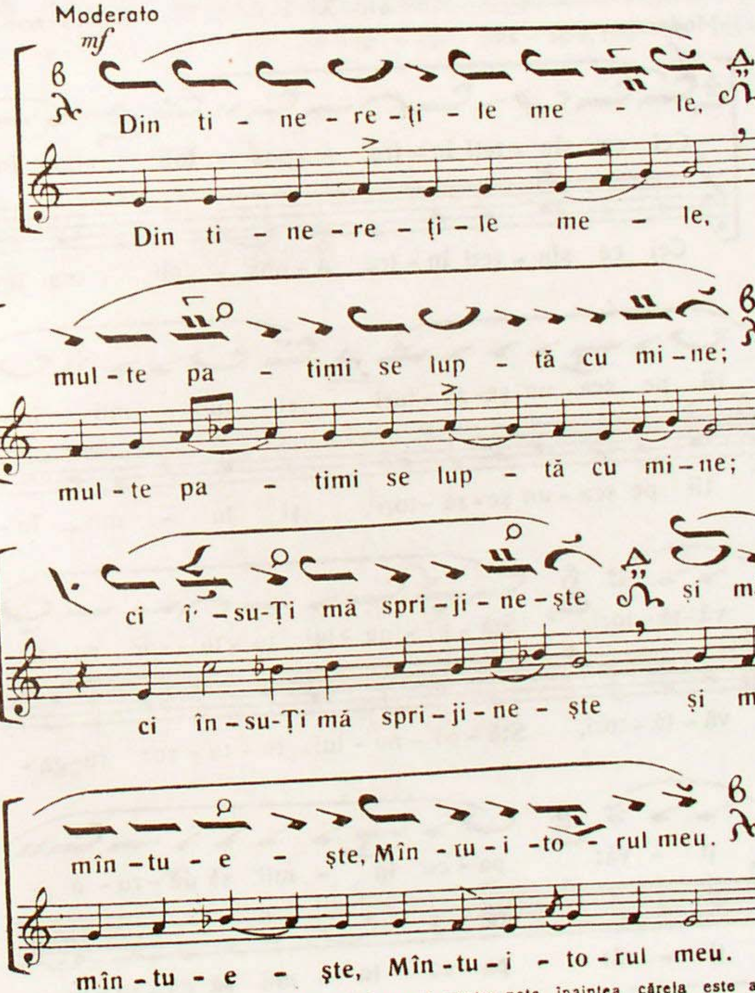




Exemplu de cîntare în glas IV irmologic (leghetos)

„DIN TINEREŢILE MELE" (Antifon)

Glas IV



Notă: Orice accident este valabil numai pentru nota înaintea căreia este aşezat. Această valabilitate se menţine însă şi în cazul repetării imediate al aceluiaşi sunet (unison). Vezi nota *si* bemol repetată în portativul al III-lea.
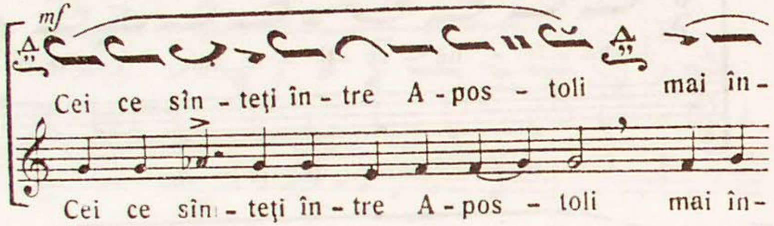
Exemplu de cîntare în Glas IV (tropăresc-glas II*)
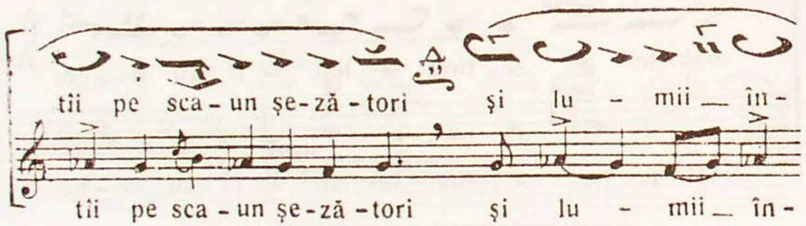
TROPARUL SF. APOSTOLI PETRU ŞI PAVEL
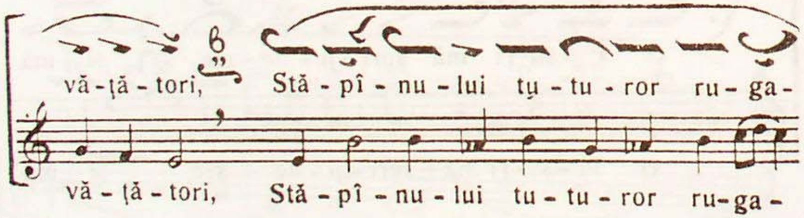
Glas
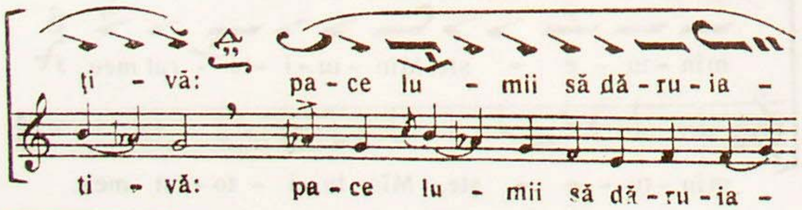
de Şt. Popescu

Moderato
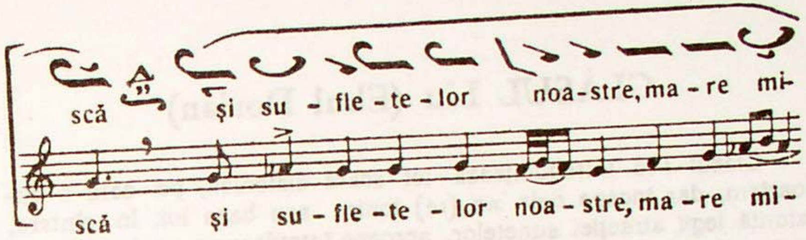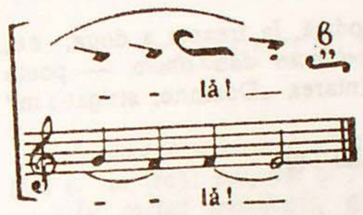








*) Vezi observaţia Nr. 2 dela pag. 76.





—o—
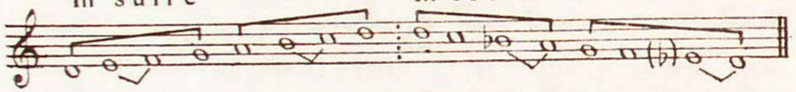
GLASUL I-iu (Ehul Dorian)

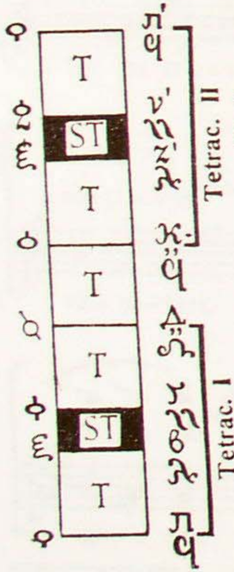
Glasul I-iu întrebuințează tot scara diatonică, pe care o cunoaștem, dar începe dela πα (re) tonica sau baza lui. In cîntare, datorită legii atracției sunetelor, aproape întotdeauna ζω în coborîre devine ifes (si bemol).

Aceeași modificare o găsim cîteodată, la treapta a doua, βου, care în coborîre, — la cadențele perfecte sau finale — poate deveni βου ifes (mi bemol). Vezi cîntarea „Doamne, strigat-am“ la pag. 85
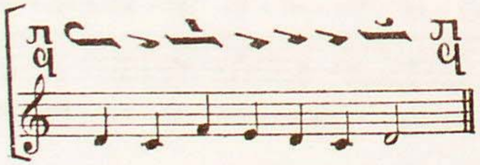
Iată scara glasului I-iu.

In suire — In coborîre





Semnul glasului I-iu este , iar formula melodică pentru luarea tonului, înainte de începerea cîntării, este următoarea:



La acest glas, întrucât întâlnim foarte des pe ζω ifes (si bemol) îl putem constitui ca armură la cheie.



CADENȚELE GLASULUI I-iu

În tactul stihiraric, glasul I-iu are *cadențe imperfecte* în γα (fa) și πα (re); *perfecte* și *finale* în πα (re).

În tactul irmologic, găsim *cadențe imperfecte* în Δι (sol); *perfecte* și *finale* în πα (re).

Observațiuni:

a) *Întinderea obișnuită a glasului I-iu,* în cîntare, este dela Νι (do) de sub πα (re) pînă la Κε (la). În cîntările, cari depășesc această întindere, găsim cadențe și pe alte trepte decît cele arătate mai sus.
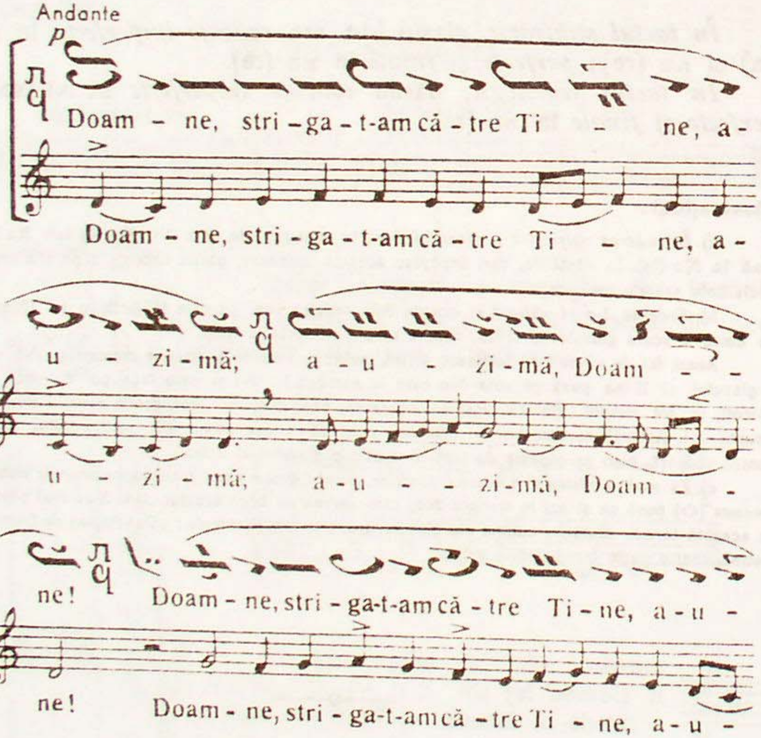
b) *Sedelna I-a și «Slavă și acum»* dela sedelna II-a, pe care le întîlnim la Utrenie, se cîntă în scara glasului al II-lea, despre care vom vorbi la timp.
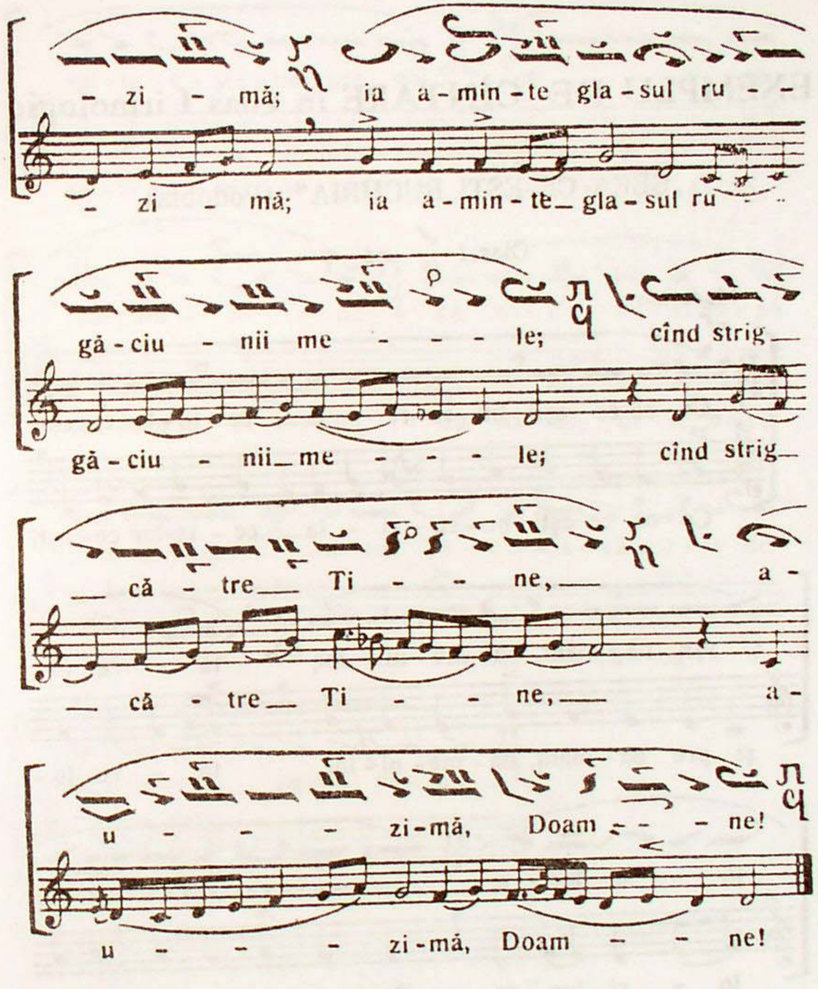
Acest fel de cîntări se întâlnesc scrise, avînd mărturiile și ftoraua cromatică Δι a glasului al II-lea pusă pe nota Κε care la numirea lui Δι și care face pe Κε ifes (la bemol), în tot timpul cîntării. Pentru ușurarea execuției, noi vom așeza această ftora pe treapta Δι. Această așezare pe Δι este mai potrivită în executare, atît pentru ftora, cît și pentru cadență, cum se găsește de fapt în cîntările glasului al II-lea.

c) *În vechea sistemă a muzicii psaltice, Ehul Dorian* avea *ftoraua sa proprie* numită *anunes* (ό) pusă ca și azi la treapta Κε, care servea de bază acestui glas. S-au mai păstrat în această formă, cîntările numite ale glasului I-iu tetrafon. (Exemplu: «Doxologia» de Dionisie Fotino, foarte puțin întrebuințate azi).

FXEMPLU DE CÎNTARE în Glas I Stihiraric

„DOAMNE STRIGAT-AM". Glas I





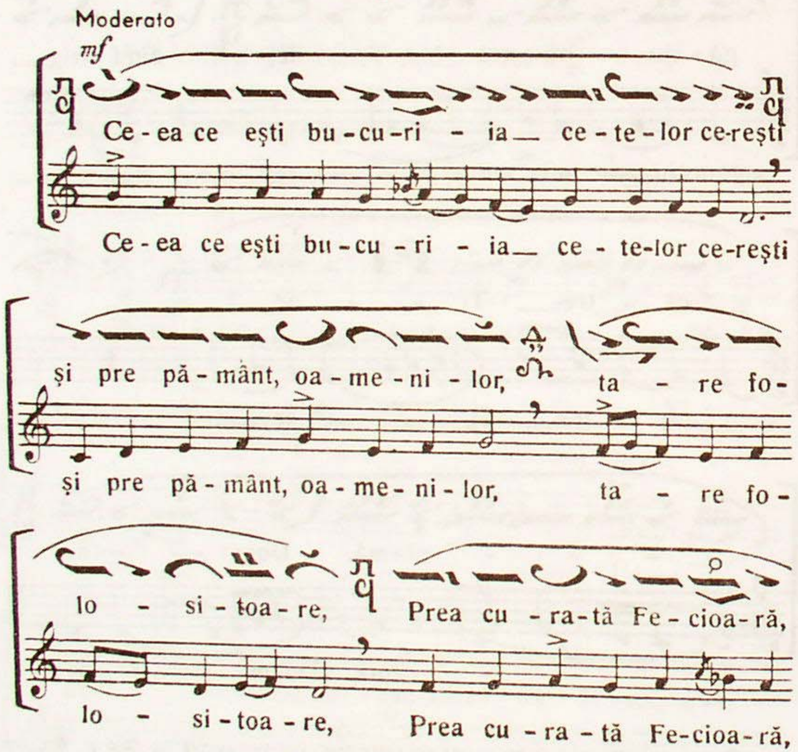
Observaţie. Pentru a arăta precis aplicarea legii atracţiei asupra lui Ζ o şi б u, am întrebuinţat atît în scrierea psaltică, cît şi în cea liniară, accidenţii respectivi, ifes (ρ) şi bemol.

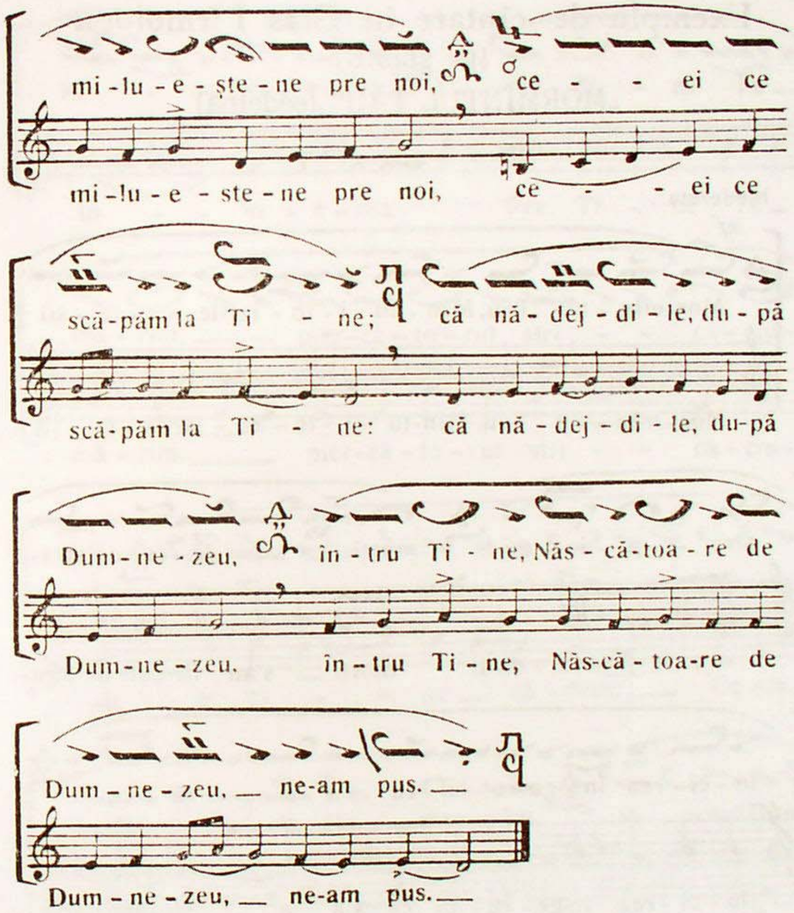
——o——

EXEMPLU DE CÎNTARE în Glas I irmologic

„CEEA CE EŞTI BUCURIA" (Podobia)

Glas I





—o—
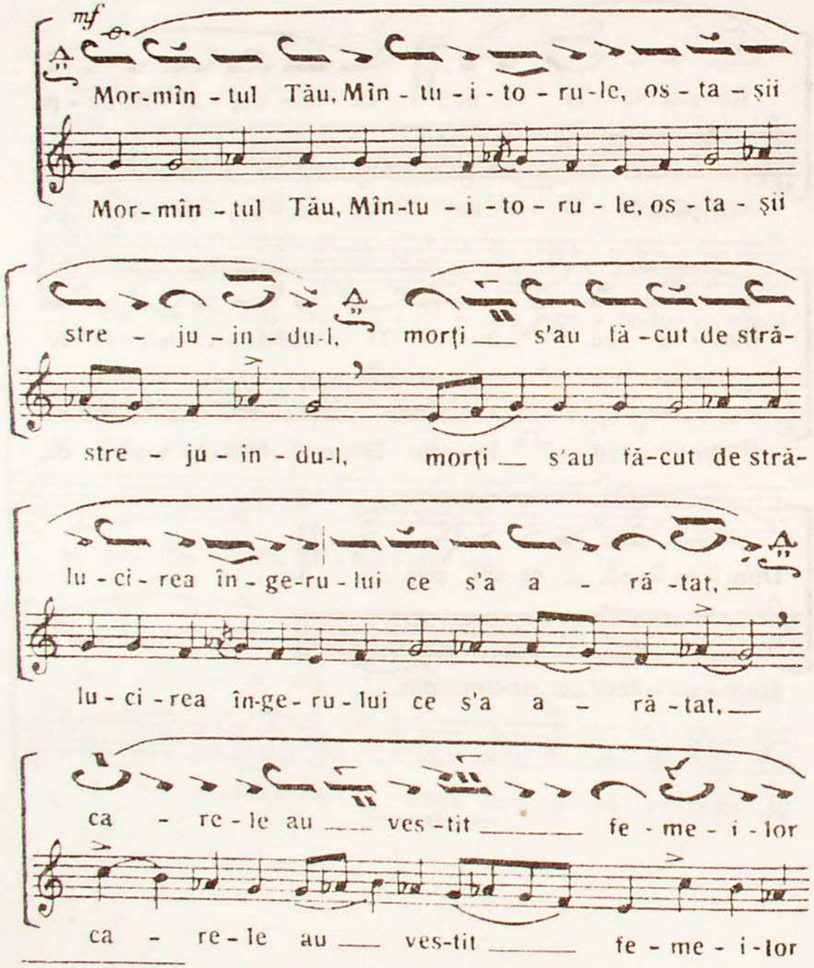
Exemplu de cintare în Glas I irmologic

(pe glas II)

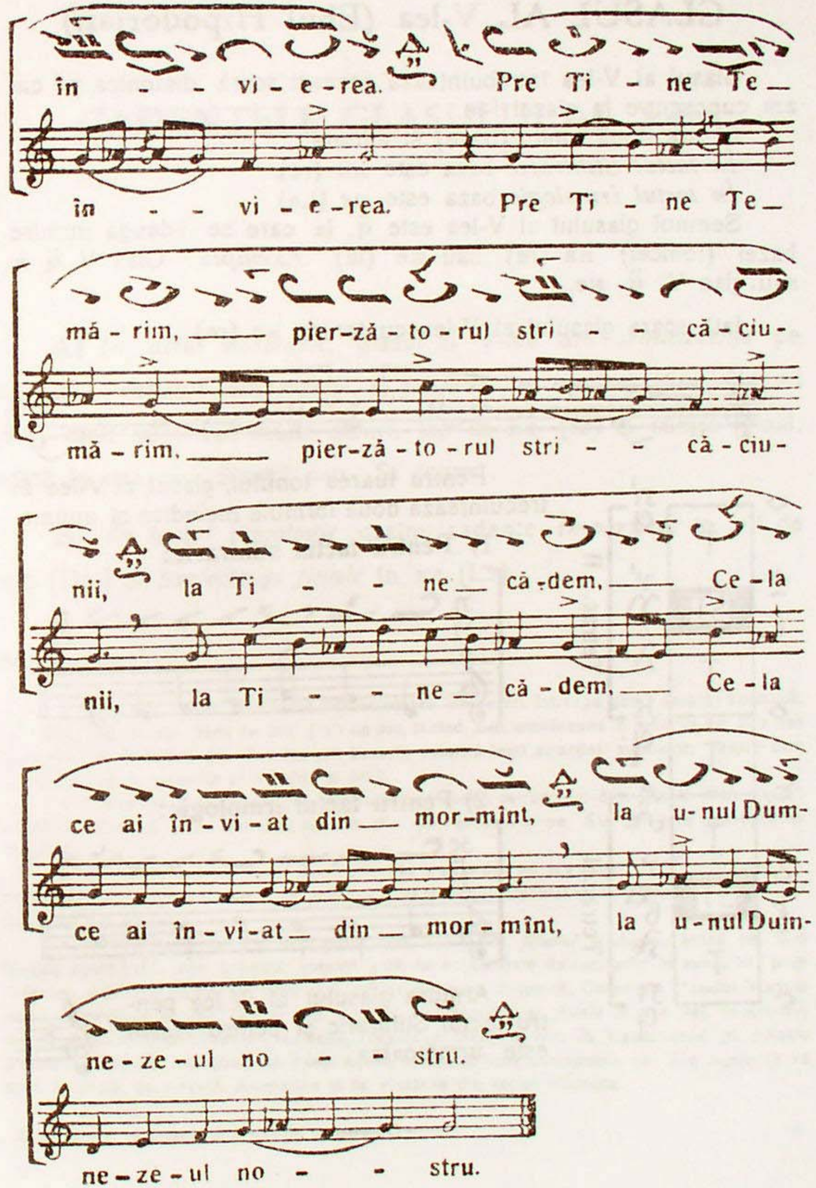
„MORMÎNTUL TĂU" (sedelnă)

Glas I *) *după Macarie*

Moderato



*) În tot timpul cîntării, ftoraua (–θ–), face pe ke ifes (La b)



GLASUL AL V-lea (Ehul Hipodorian)

Glasul al V-lea întrebuinţează aceeaşi scară diatonică pe car am cunoscut-o la glasul I-iu.
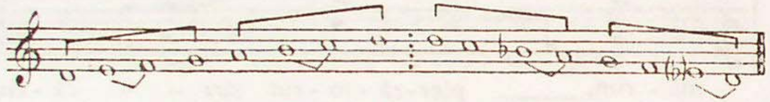
El are două tonici (baze) şi anume:

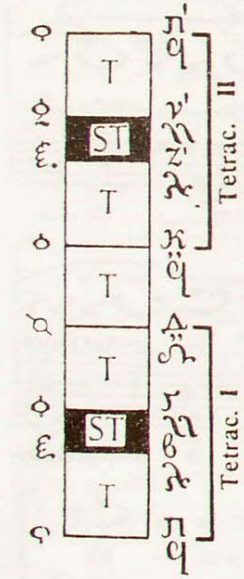
În tactul Stihiraric baza este *πa* (re).

În tactul irmologic baza este *κe* (La)

Semnul glasului al V-lea este ꝗ, la care se adaugă numire bazei (tonicei) πa (re) sau κe (la). *Exemplu:* Glas V ꝗ πa sau glas V ꝗ κe.
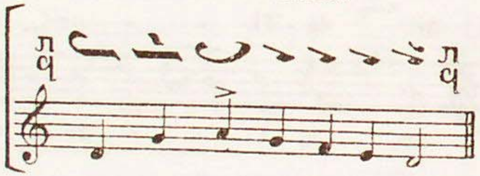
Iată scara glasului al V-lea cu tonica πa (re).



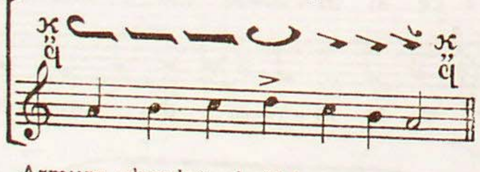


Pentru luarea tonului, glasul al V-lea întrebuinţează două formule melodice şi anume

1) Pentru tactul stihiraric:



2) Pentru tactul irmologic:



Armura glasului al V lea pentru tactul Stihiraric şi pentru *Agem* este următoarea



——o——

CADENŢELE GLASULUI AL V-lea

A) *În tactul stihiraric,* glasul al V-lea are *semicadenţe* pe κe (la); *cadenţe imperfecte* şi *perfecte* pe πa (re), *finale* în Δi (sol) cînd sunt mai multe stihiri, iar în πa (re) la stihira finală, adică la cea cu „Slavă" sau „Şi acum".

B) *În tactul irmologic* găsim cadenţe *imperfecte* în νι' de sus (Do') şi *perfecte şi finale* în κe (La).

Observaţiuni:

1. *Glasul al V-lea stihiraric* intrebuinţează în cîntare intreaga gamă (scară) diatonică, dela πa (re) de jos, până la πa' (re') de sus, făcînd mai intotdeauna in coborire pe ζo ifes (si bemol) şi citeodată pe βu ifes (mi bemol), datorită legii atracţiei sunetelor, despre care am amintit şi la glasurile al VIII-lea şi I-iul.

2. *Glasul al V-lea irmologic,* intrebuinţează numai tetracordul dela κe la πa' (La-re') atingînd citeodată şi pe Δi (sol) de sub κe (la), precum şi pe βu' (mi') de deasupra lui πa' (re).
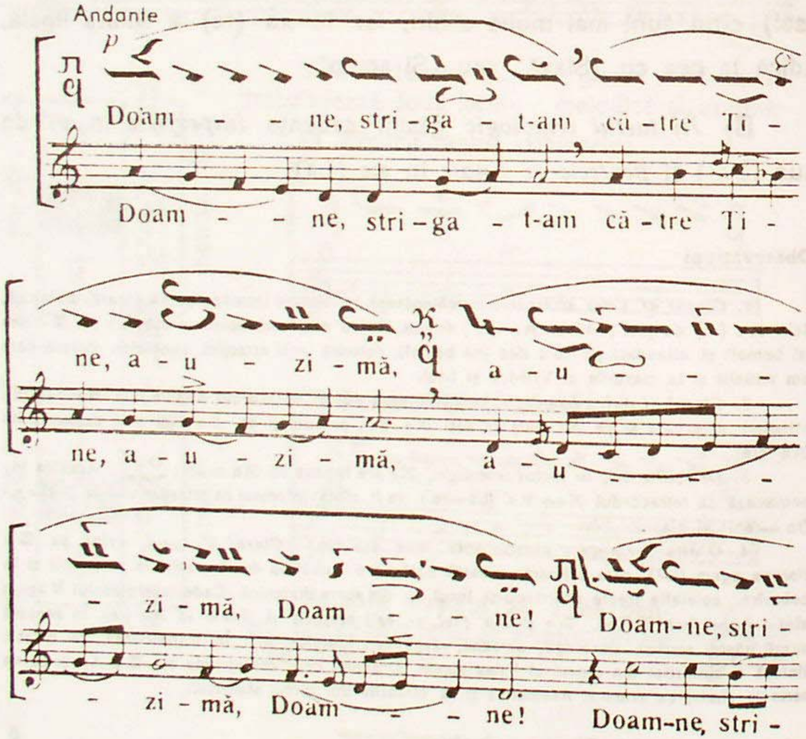
3. *De multe ori, in tactul irmologic,* κe are ftoraua lui πa astfel: ꝗ. Aceasta însemnează că tetracordul κe—πa' (La—re'), va fi cîntat intocmai ca tetracordul I-iu πa—Δi (re — sol) al glasului I-iu.

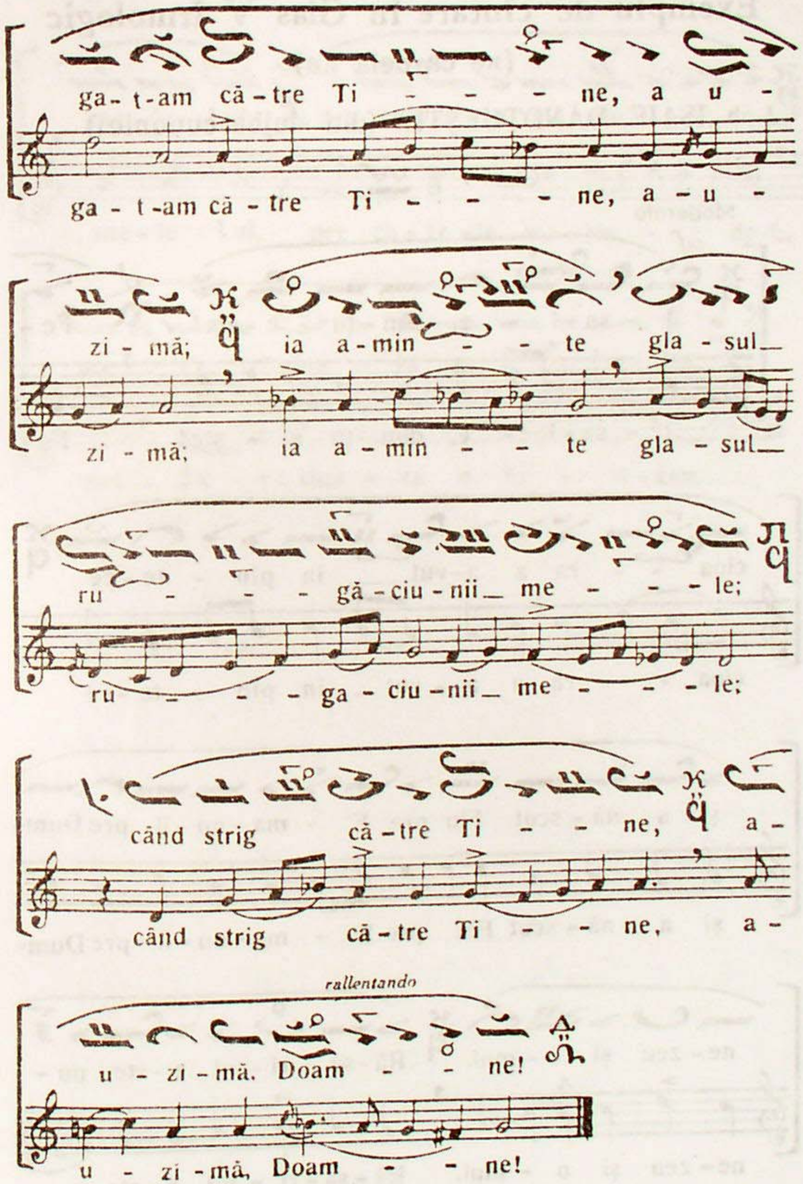
4. *O altă variantă a acestui glas,* este aşa-zisul: *Glasul V Agem,* avind pe ζo ftoraua agem (ꝭ), care coboară această notă cu o jumătate de ton, atit in suire, cit şi in coborire, celelalte trepte păstrîndu-şi locul lor din scara diatonică. Cadenţele glasului V agem sînt: *imperfecte* in Δi, ζo şi *πa' (sol, si, re') perfecte* şi *finale* in *πa* (re). În această scară găsim scrise: doxologii, axioane, răspunsuri liturgice, etc. În transcrierea pe notaţie liniară a cîntărilor din glasul al V-lea Agem, si bemol care corespunde cu ζo Agem se va scrie la chele, ca armură. Asemenea şi la cîntările din tactul stihiraric.

Exemplu de cîntare în Glas V Stihiraric

„DOAMNE STRIGAT-AM"

Glas V



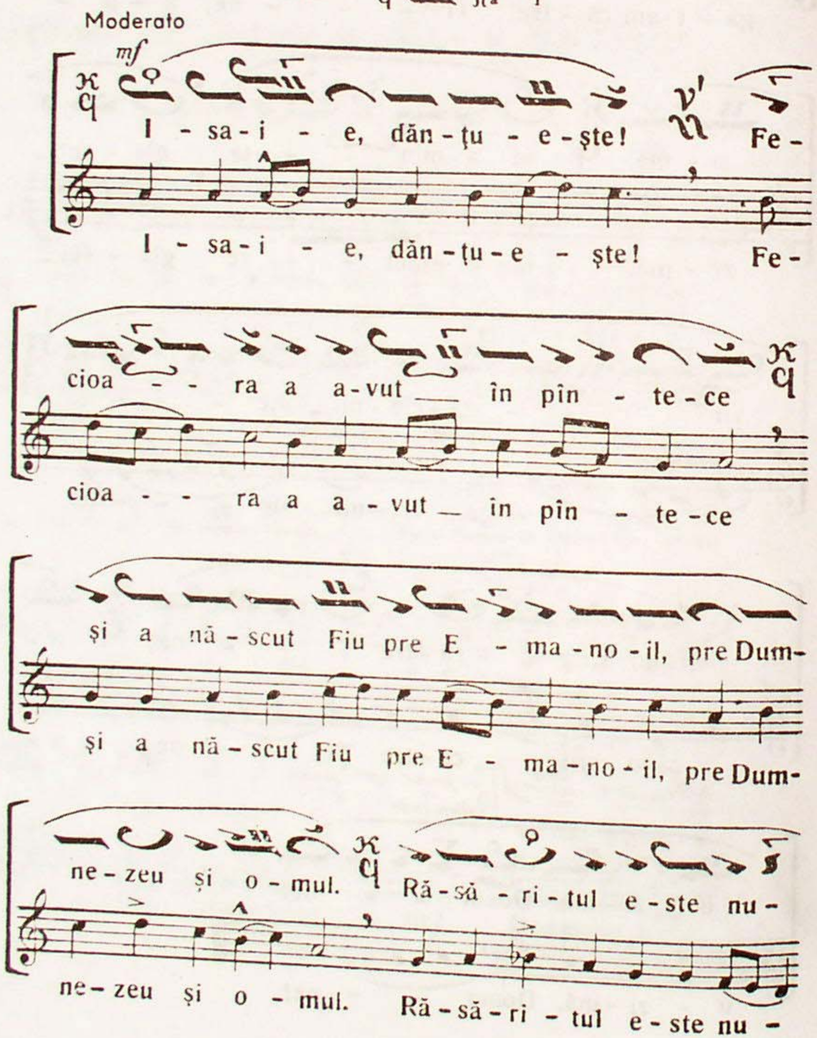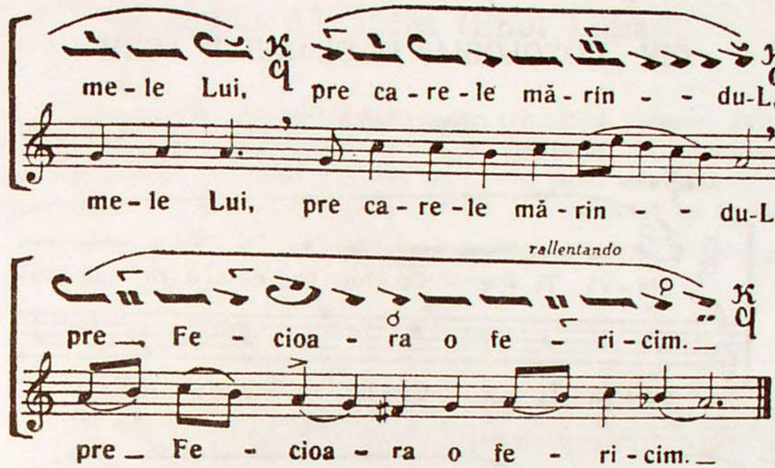


Exemplu de cîntare în Glas V Irmologic

(ϰe ca dela πa)

„ISAIE, DĂNDŢUEŞTE" (din slujba cununiei)

Glas V



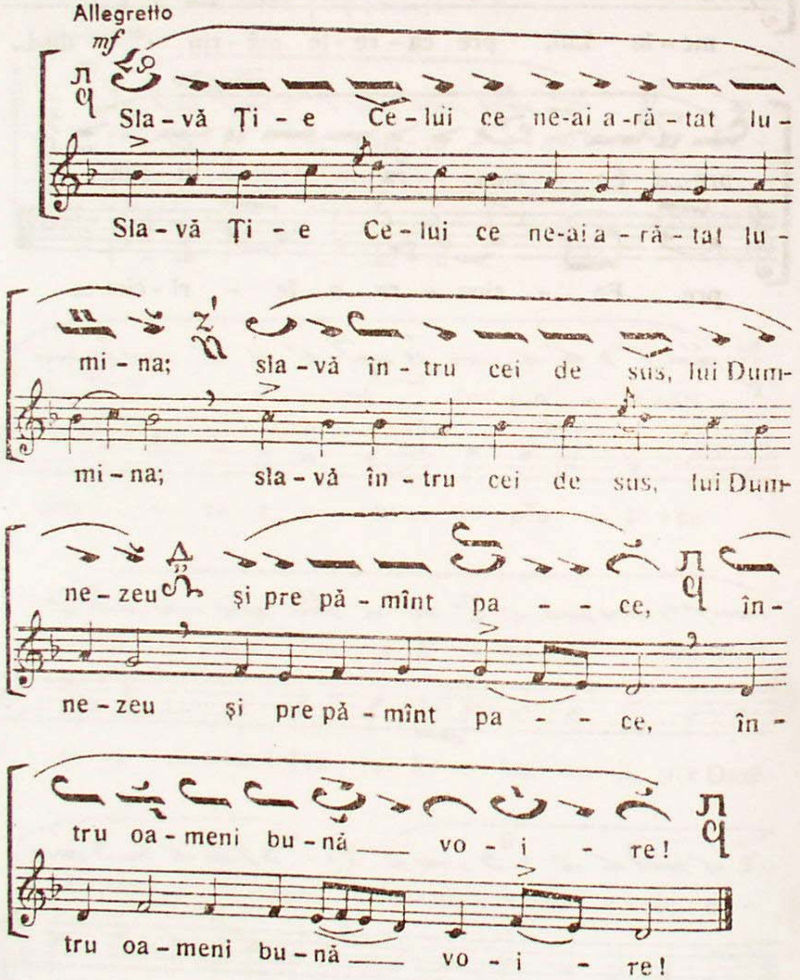


Exemplu de cîntare în Glasul V Agem

DIN „DOXOLOGIA" IN GLASUL V AGEM

Glas V

de A. PANN.

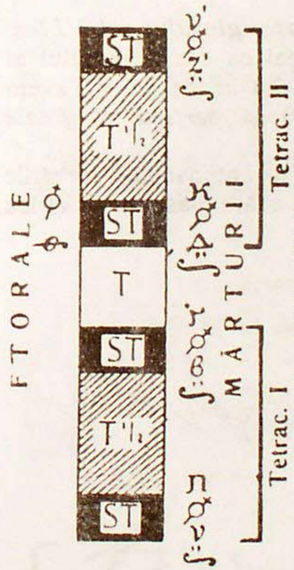


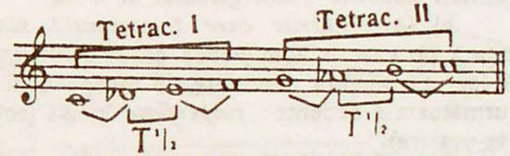
GLASUL AL II-lea (Ehul Lidian)

Glasul al II-lea întrebuințează scara cromatică proprie, avînd baza în δi (sol) și cîteodată în βu și νi (mi și do). Are deasemenea următoarele mărturii și florale cromatice proprii: *Mărturii* = pentru νi, βu, δi și ζo, iar pentru πa, γa, κe și νi de sus.

Ftorale: = δi care face pe κe ifes (la bemol) și = κe care coboară pe κe și πa (la și re bemol).

Iată scara glasului al II-lea:
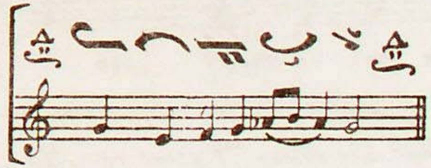




Observăm că această scară este alcătuită din două tetracorduri identice, despărțite printr-o distanță de ton.

Centrul gamei este δi (sol) *tonica*, treaptă ce se aude mereu în tot timpul cântărilor scrise în acest glas.

Semnul glasului al II-lea este iar formula melodică este următoarea.

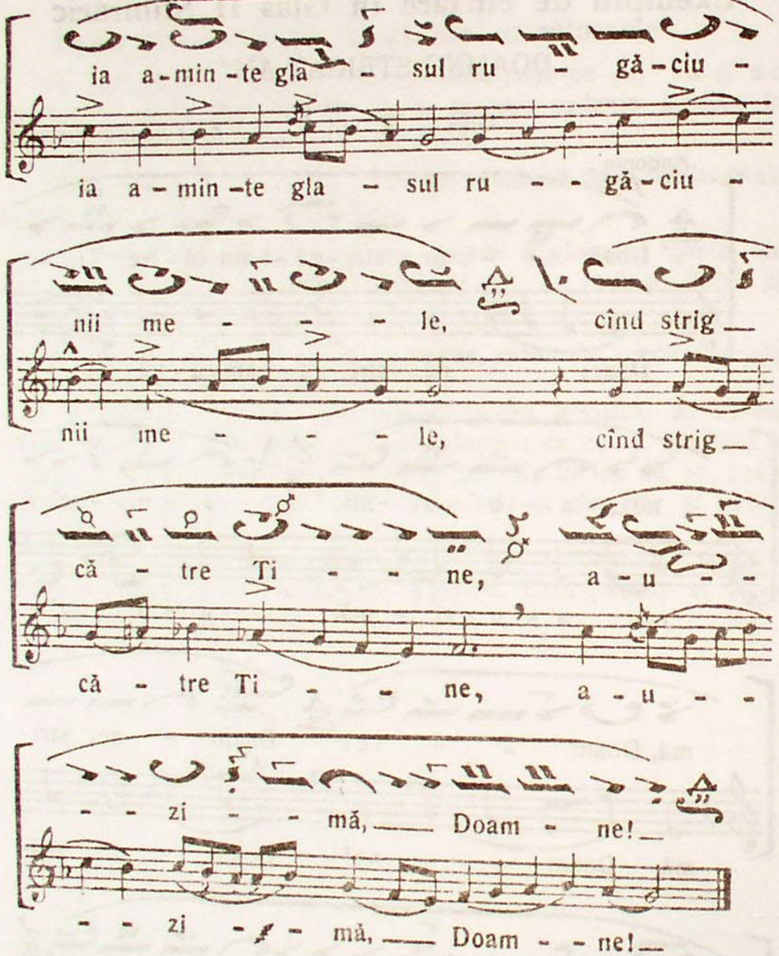


Armura În acest glas, pentru că treapta VI-a, κe (la), se aude alterată coborîtor în tot timpul cîntării (la bemol), în transcriere o vom folosi ca armură astfel *)



---

*) Cît privește pe πa (re bemol) din tetracordul I-iu, în transcriere nu l-am mai introdus în armură, fiindcă acest tetracord se întrebuințează foarte puțin, cîntarea ajungînd în coborîre, de obiceiu, numai pînă la nota βu (mi).

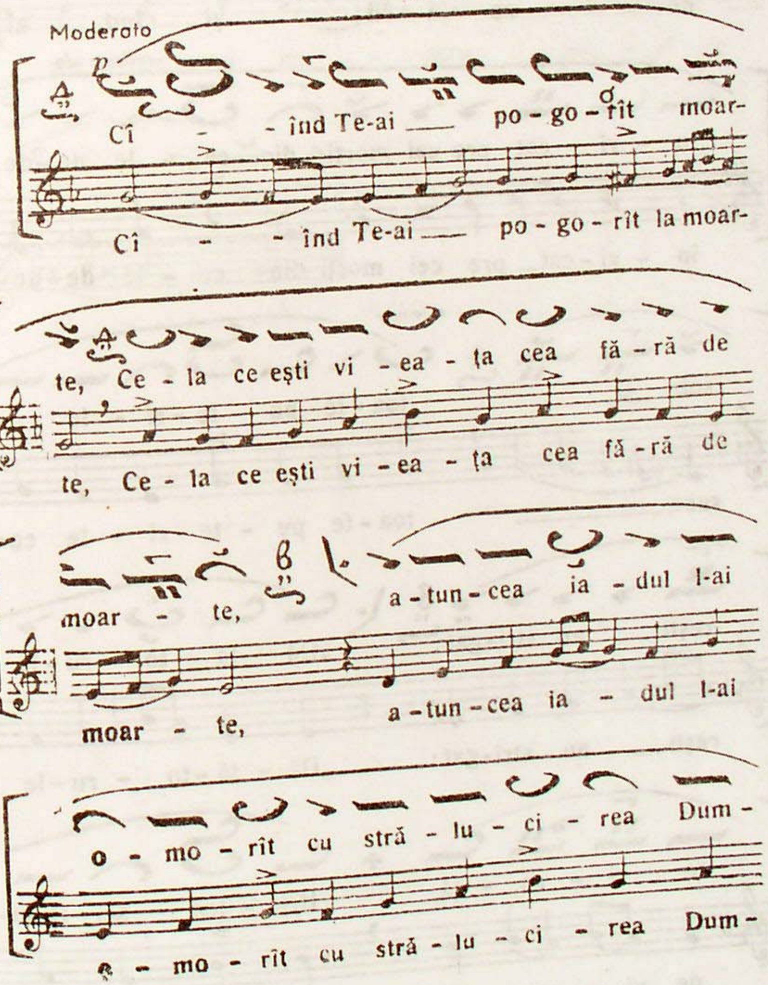


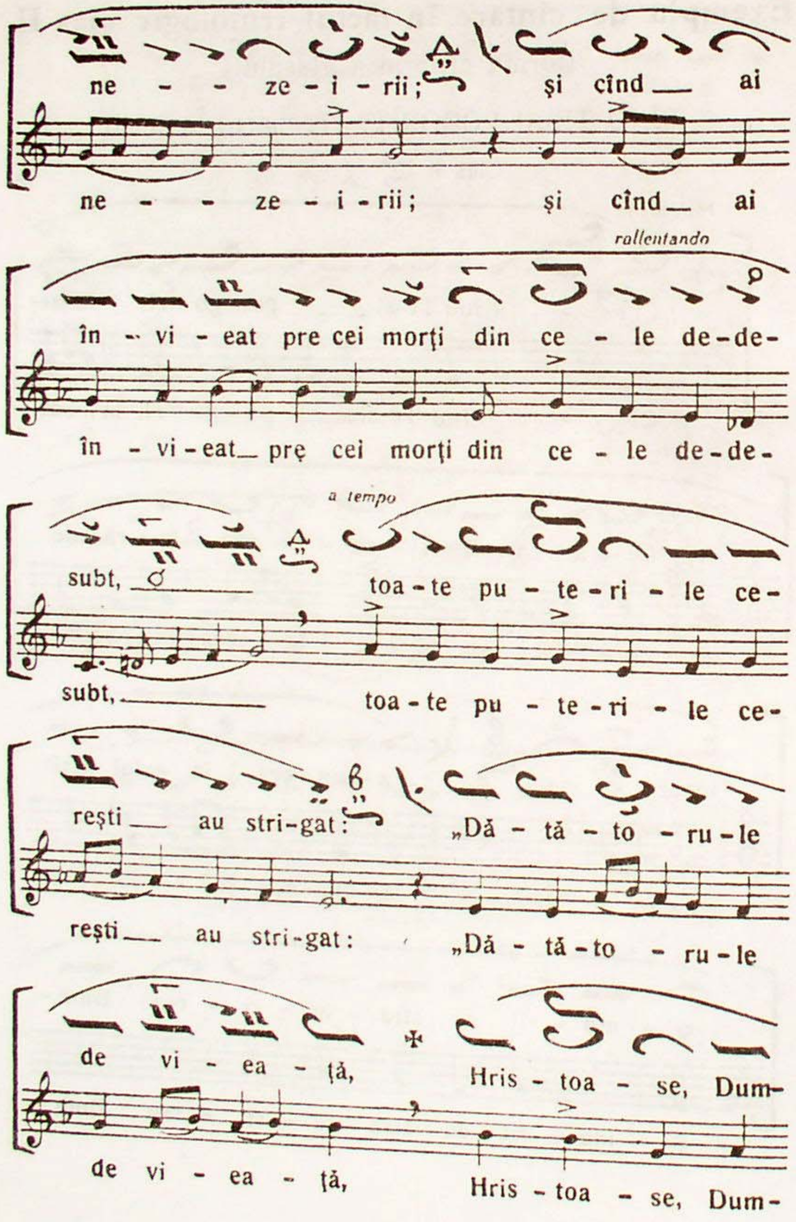
Exemplu de cîntare în tactul irmologic glas II
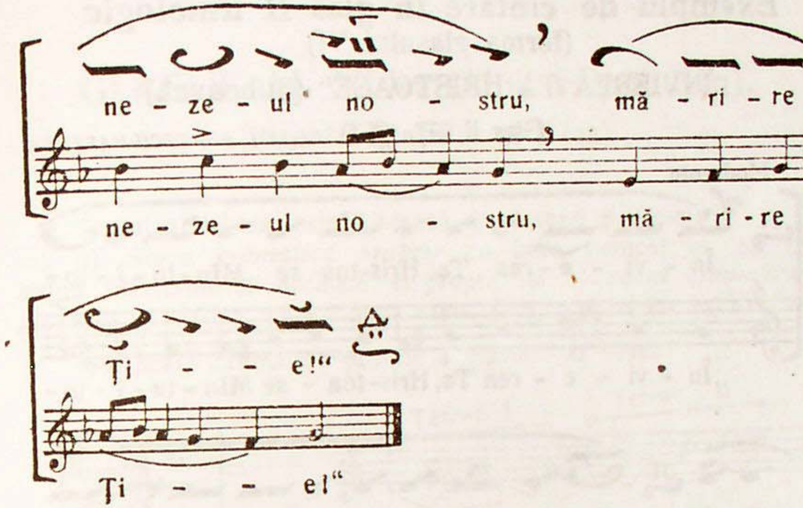
(forma proprie a glasului)

„CÎND TE-AI POGORÎT“ (Troparul Învierii)

Glas II

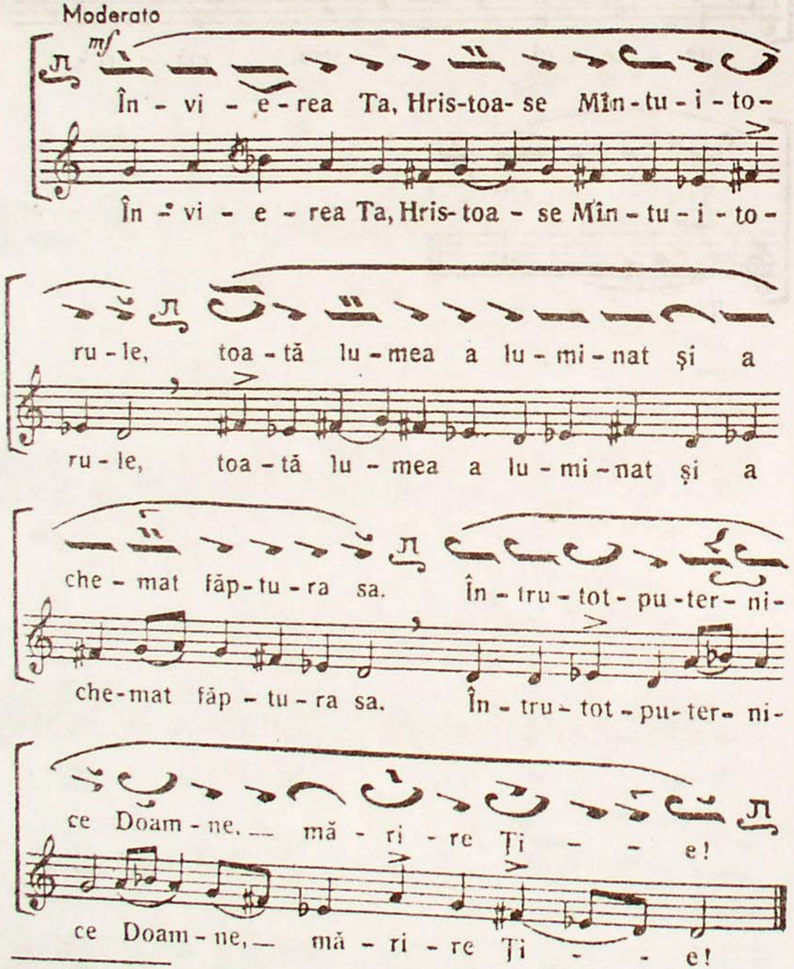



ne - - ze - i - rii; şi cînd ai
ne - - ze - i - rii; şi cînd ai
rallentando
în - vi - eat pre cei morţi din ce - le de-de-
în - vi - eat pre cei morţi din ce - le de-de-
a tempo
subt, toa - te pu - te - ri - le ce-
subt, toa - te pu - te - ri - le ce-
reşti au stri-gat: „Dă - tă - to - ru - le
reşti au stri-gat: „Dă - tă - to - ru - le
de vi - ea - ţă, Hris - toa - se, Dum-
de vi - ea - ţă, Hris - toa - se, Dum-


ne - ze - ul no - stru, mă - ri - re
ne - ze - ul no - stru, mă - ri - re
Ţi - e!"
Ţi - e!"

Exemplu de cîntare în glas II irmologic
(forma glasului VI)
„ÎNVIEREA TA HRISTOASE" (Stihoavnă)

Glas II *) după I. POPESCU-PASĂREA



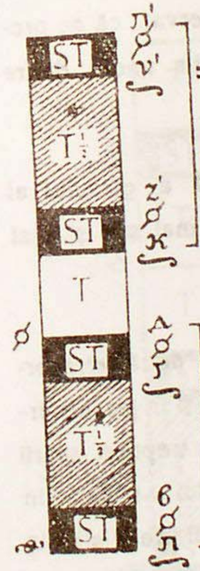
*) La executarea acestei cîntări pe note psaltice, se va ține seama de lucrarea ftoralei πa a glasului al VI-lea, care face pe vu și zo ifes (mi-si bemol) și pe ga diez (Fa diez).

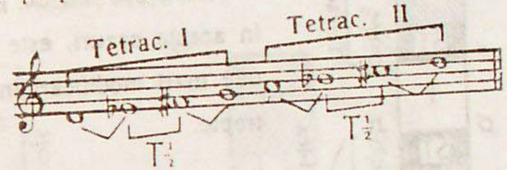
Notă: Pentru o mai temeinică deprindere a sonorității și structurii glasului al VI-lea, am pus accidenții în cursul cîntării, în scrierea liniară.

GLASUL AL VI-lea (Ehul Hipolidian).
(Plagalul glasului al II-lea).

Glasul al VI-lea întrebuințează două scări și anume:
a) *Scara cromatică proprie* cu baza (tonica) în *πα* (re) avînd mărturiile și ftoralele ei proprii, și b) *scara cromatică a glasului al II-lea* care, după cum știm, are tonica în *Δι* (sol).

Iată scara cromatică proprie a glasului al VI-lea:
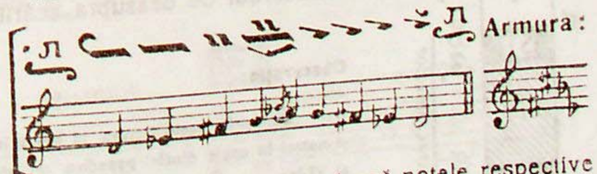




Această gamă are ambele tetracorduri cromatice, construite cu ajutorul a *două ftorale proprii*: πa = și Δi = , care fac pe *βu* și zo ifes (mi și si bemol), și pe γa și νι' diez (fa diez și do diez).

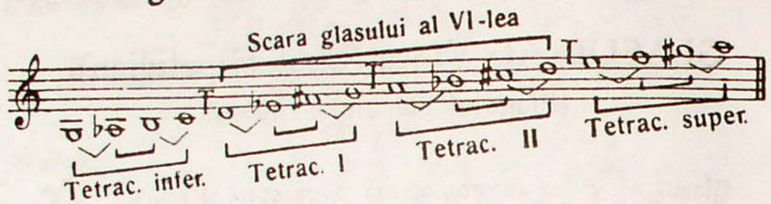
Are următoarele mărturii cromatice:

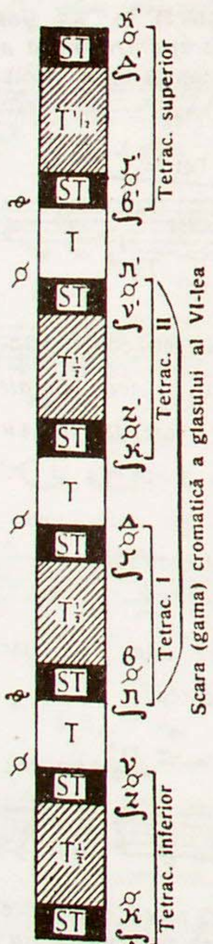
Semnul glasului al VI-lea este , iar formula melodică este următoarea:



Accidenții, care formează armura, influențează notele respective numai în cuprinsul scării (octavei) obișnuite, adică dela *πa* la *πa'* (re-re').

Scara glasului VI cu întindere mai mare.





Sînt cîntări care depăşesc întinderea de octavă, urcînd peste на de sus (re') şi coborînd sub на de jos (re de sub portativ). In aceste cazuri, este de observat, că se produc mari modificări în intonaţia unora dintre trepte.

Prezenta scară cromatică a glasului al VI-lea cuprinde depăşirile ei, mai sus şi mai jos de octavă.

Analizînd cu atenţie cele două tetracorduri, care depăşesc gama în sus şi în jos, observăm că prin această depăşire, treptele scării suferă modificări, cu excepţia lui ∆i (sol) din tetracordul de sub scară, şi a lui ϰe' (la') din tetracordul de deasupra scării.

Observaţie:

Depăşirile peste Octavă, în sus şi în jos, se întîlnesc rar şi numai în unele cîntări papadice ori stihirarice, ale glasului al VI-lea.

CADENŢELE GLASULUI AL VI-lea

În tactul Stihiraric avem: semicadenţe în ϰe (la), cadenţe *imperfecte în* ∆i (sol), iar cadenţe *perfecte* şi *finale în* на. (re)

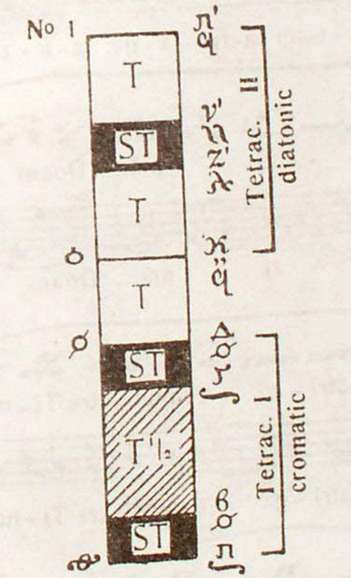
Tactul irmologic întrebuinţează două scări:

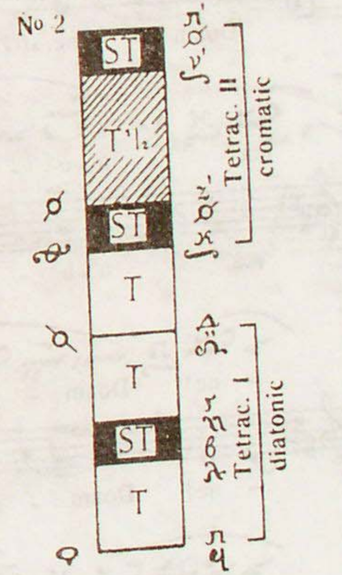
a) *Scara proprie a glasului al VI-lea*, în care se cîntă *Stihurile dela Vecernie*[1]), *Doxologia* şi altele [2]) avînd cadenţe *imperfecte în* ∆i (sol) iar *perf.* şi *finale în* на (re);
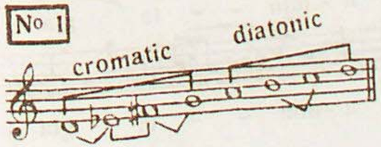
b) *Scara glasului al II-lea*, în care se cîntă *troparele, sedelnele* şi altele, avînd cadenţe *imperf în* ∆i (sol). *perf.* şi *finale în* βu (mi).
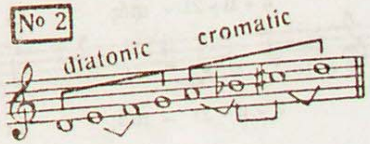
Observaţie: În multe cîntări întâlnim o scară mixtă la glasul al VI-lea: a) Cu tetracordul prim cromatic şi al doilea diatonic; b) cu primul tetracord diat. şi al II-lea cromat.

Iată cum se prezintă această scară;
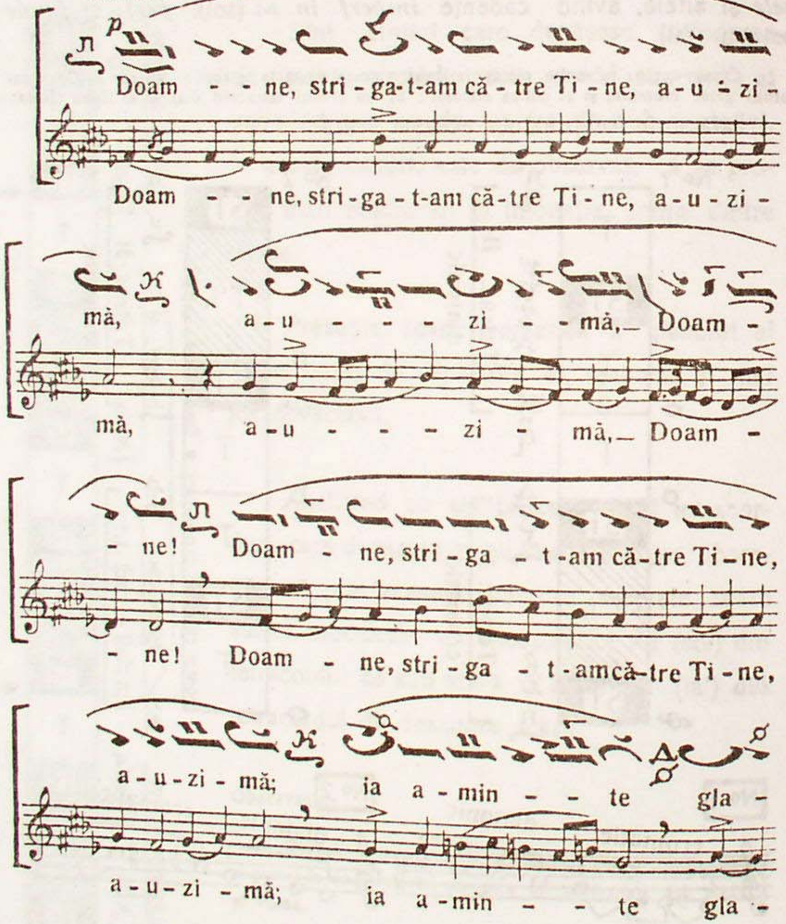








1. „Pune, Doamne, strajă gurii mele..." etc.
2. Vezi cadenţele glasului II, lit. b. pag. 98.
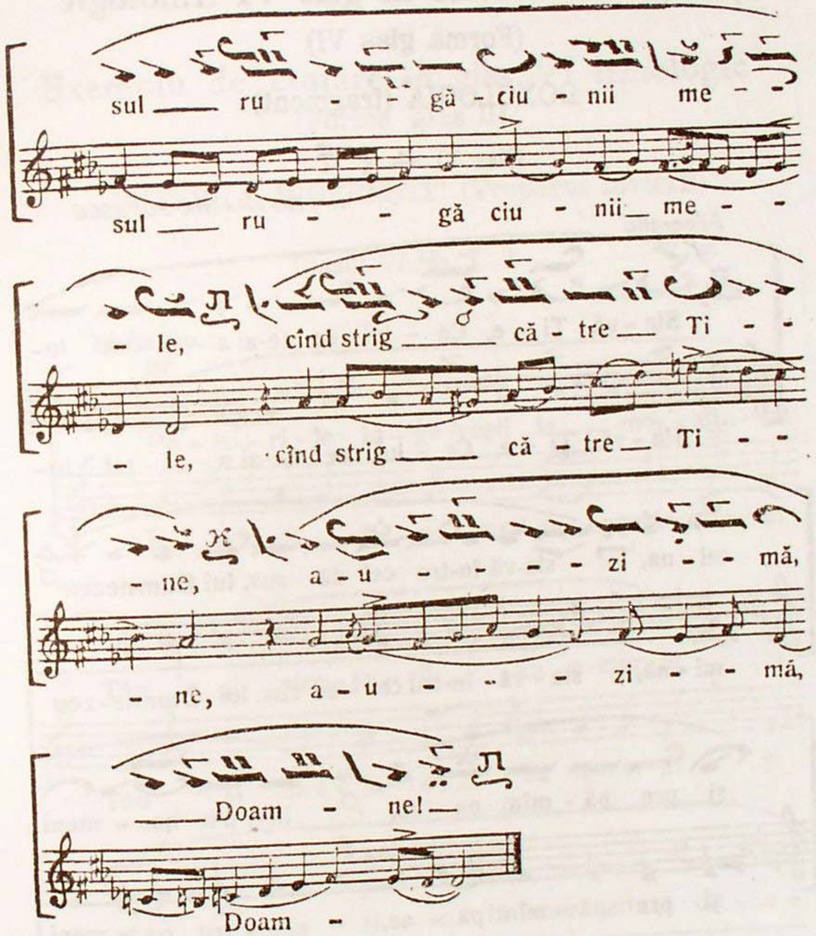
Exemplu de cîntare în glas VI (Stihiraric)

„DOAMNE STRIGAT-AM“

după NEAGU IONESCU

Andante





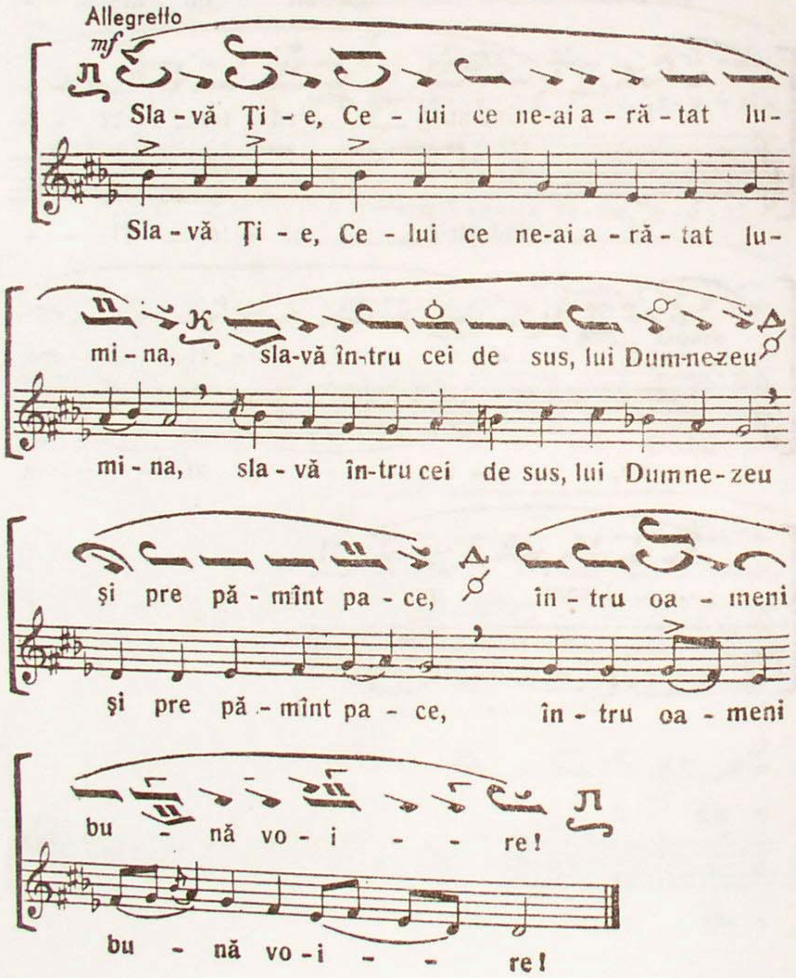
Exemplu de cîntare în glas VI irmologic

(Forma glas VI)

DOXOLOGIA (fragment)

Glas VI

de ŞTEFANACHE POPESCU
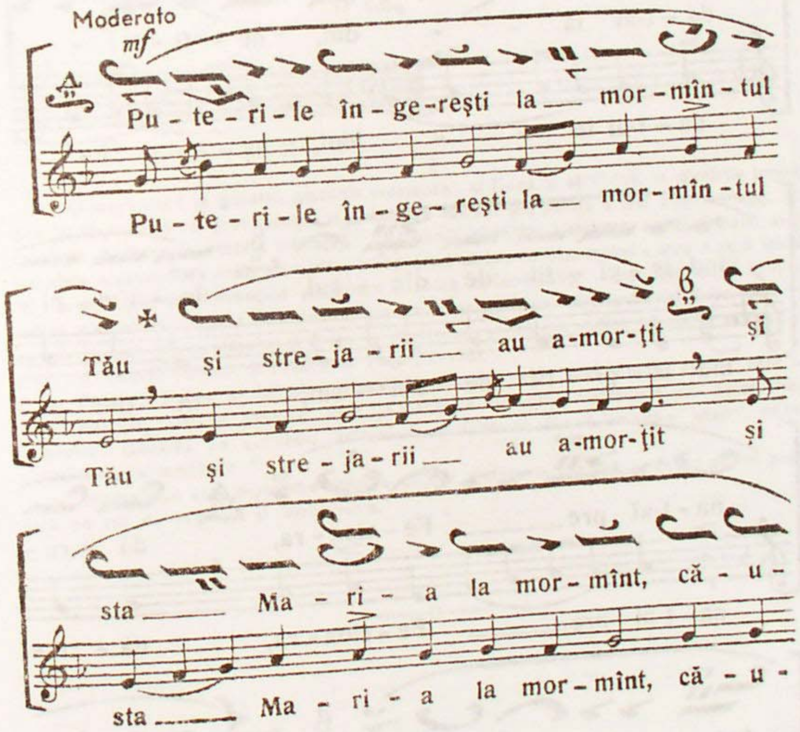


Exemplu de cîntare în glas VI irmologic
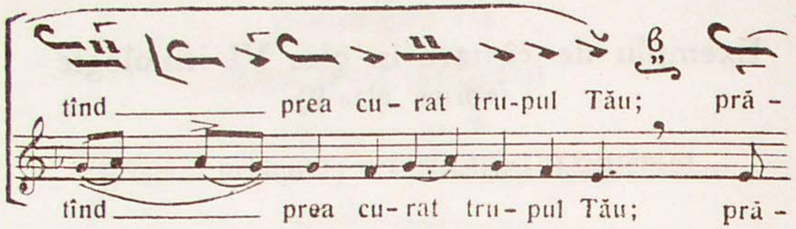
(Forma glas II)
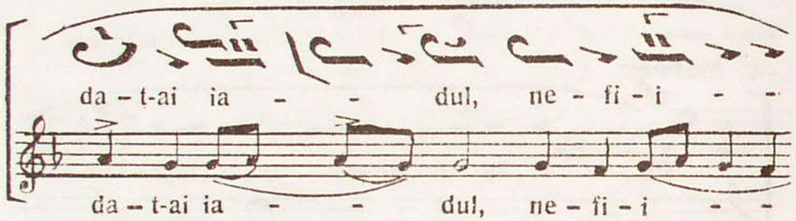
„PUTERILE ÎNGEREŞTI" (Troparul Învierii)
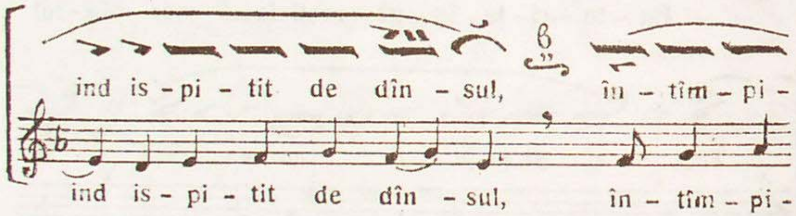
Glasul VI
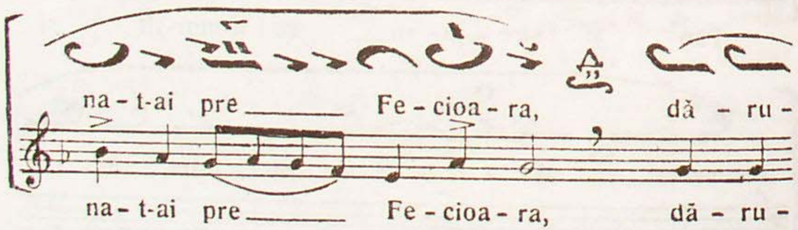
după MACARIE
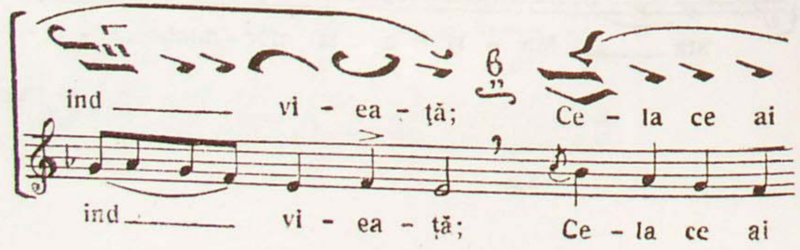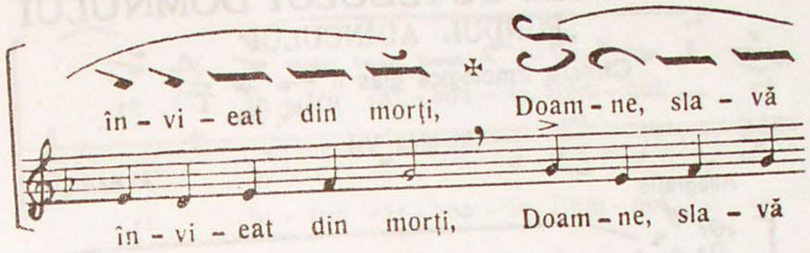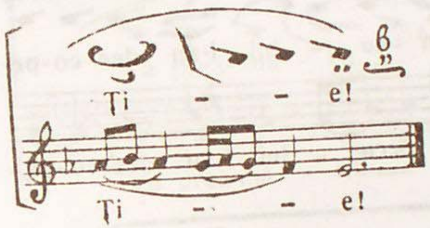
















Obsarvaţie : În general, glasurile cromatice : al II-lea şi al VI-lea, în cîntările irmologice, îşi împrumută reciproc formele melodice ale scărilor lor, pentru o mai mare variaţie. Iată ce spune A. Pann în această privinţă : „Alcătuitorii cîntărilor bisericeşti au întrebuinţat astfel melodiile acestor două ehuri cromatice, vrînd adică să impestriţeze melodia, spre a nu fi într-un fel : la cele grabnico-irmologice ale ehului al II-lea au întrebuinţat scara lăturaşului al II-lea (adică glas al VI-lea) ; iar la melodiile grabnico-irmologice ale lăturaşului al II-lea (glas VI) au întrebuinţat scara glasului al II-lea — şi făcîndu-şi obicei, astfel au rămas şi se cîntă pînă azi" (Bazul Teoretic şi Practic — Pag. 105-106).

Pentru a ilustra şi mai bine această împletire a celor două glasuri despre care am vorbit mai sus, dăm ca exemplu tipic „Catavasiile Botezului Domnului" de Anton Pann şi anume : Cîntarea I-a („Fundul adîncului") şi Cîntarea II-a („Umblat-a Israil"), ambele scrise în tactul irmologic.

Impresia pe care o produce trecerea dela o cîntare la cealaltă, este pe cît de puternică, pe atît de frumoasă şi impunătoare.

—o—

CATAVASIILE BOTEZULUI DOMNULUI

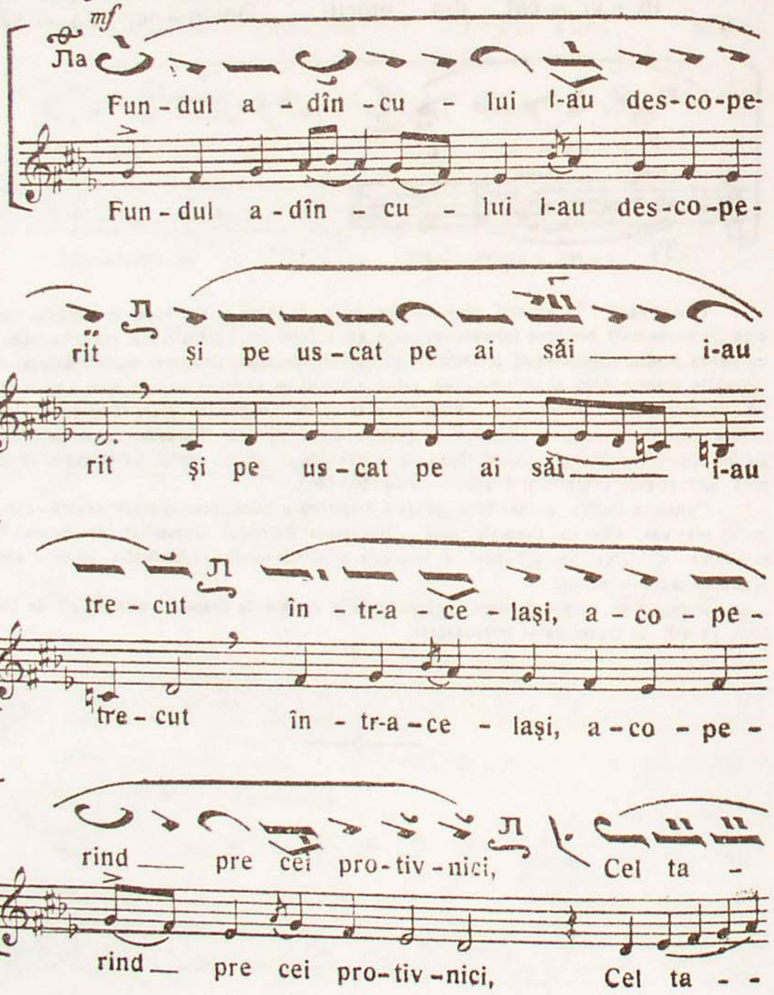
„FUNDUL ADÎNCULUI“
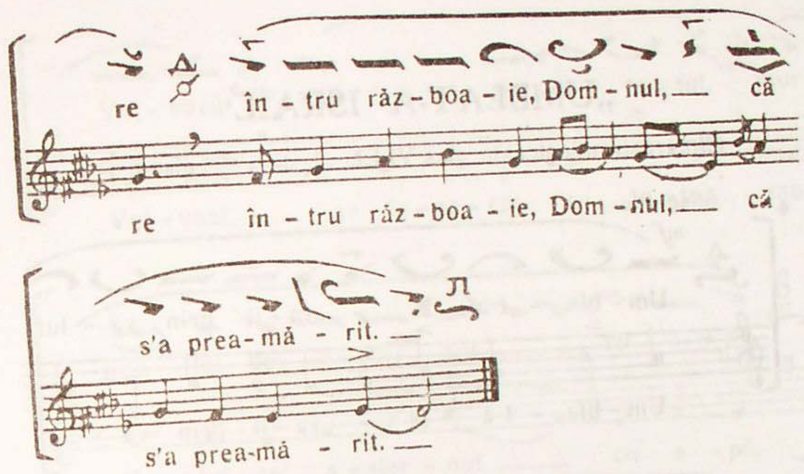
Cîntare irmologică glas II

(în glas VI)

A. PANN

Allegretto
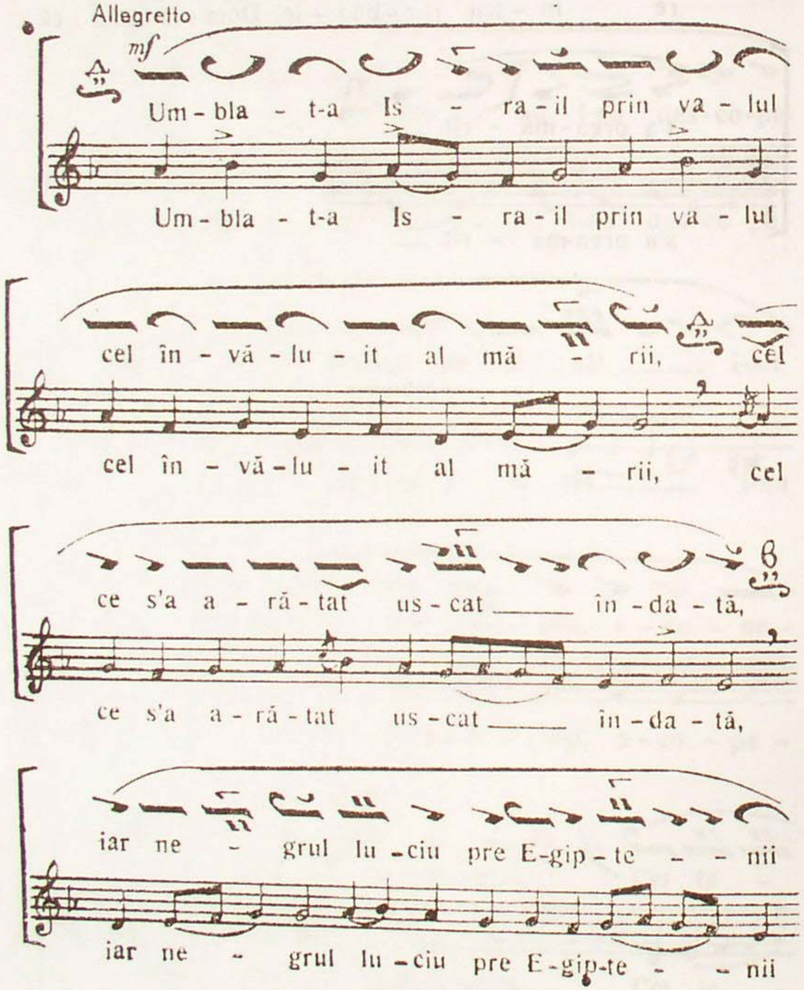


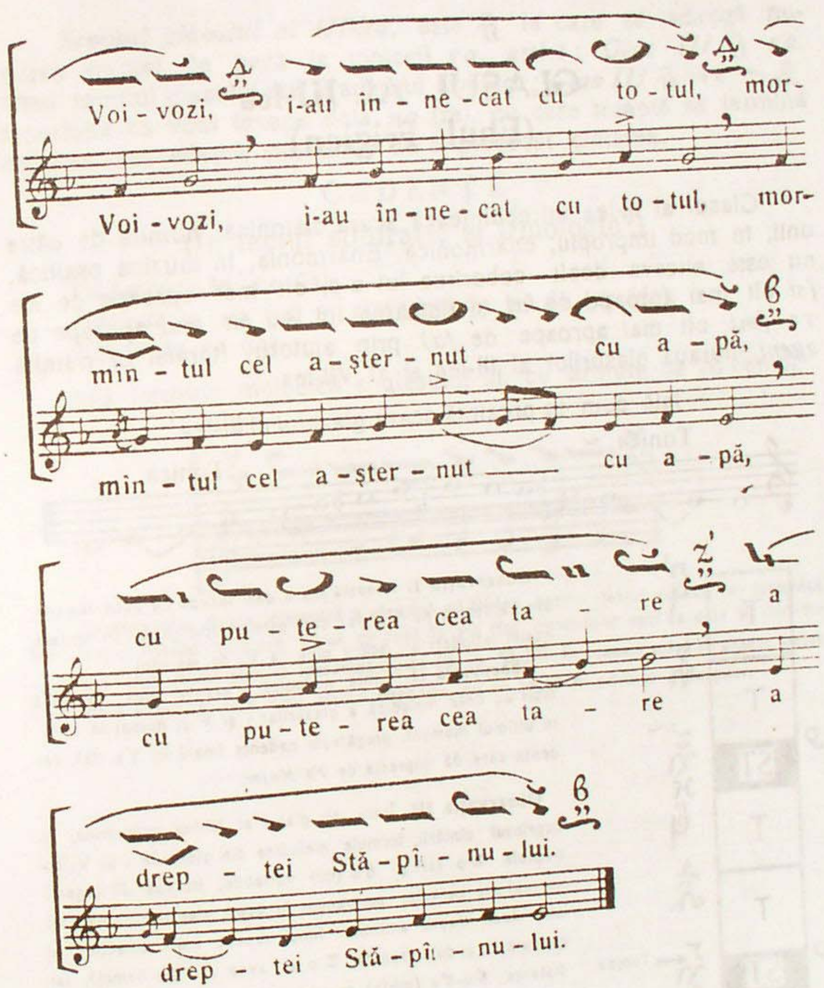


—o—

„UMBLAT-A ISRAIL“

Cîntare irmologică în glas VI Lăt, dela glas II





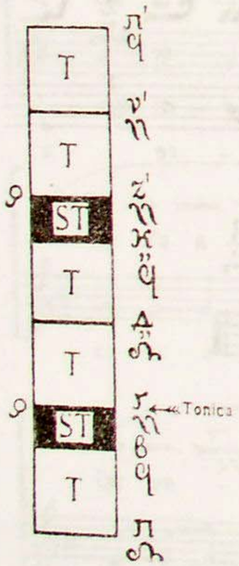
—o—

GLASUL AL III-lea
(Ehul Frigian)

Glasul al III-lea întrebuințează scara diatonică, numită de către unii, în mod impropiu, enarmonică. Enarmonia, în muzica psaltică, nu este altceva decît coborirea lui ɀo, cît mai aproape de ϰe (*si* cît mai aproape de *la*), și ridicarea lui бu cît mai aproape de ɣa (*mi* cît mai aproape de *fa*) prin ajutorul ftoralei ℘ numită *agem*, ftoraua glasurilor al III-lea și al VII-lea.

Iată cum se prezintă scara glasului al III-lea:





Observația I. Această scară, deși începe cu nota πa (re), are ca tonică pe ɣa (fa), care este centrul gamei. În cîntare, găsim întinderi ale scării pînă la Vi de jos (do).

Observația II. Linia melodică a acestui glas, seamănă mult cu linia melodică a glasurilor I și V și numai la urmă, în ultimul moment, pregătește cadența finală în ɣa (fa), cadență care dă impresia de *Fa Major*.

Observația III. Întru cît glasul al III-lea imprumută, în cuprinsul cîntării, formule melodice din glasurile I și V, cu treptele ɀo (si) și бu (mi) variabile, ftoraua ℘ (agem) nu mai are caracter permanent în acest glas (al III-lea), iar cele două trepte amintite, fiind supuse legii atracției, se execută ca și cum treapta ɀo ar avea ifes (si bemol), iar distanța бu-ɣa (mi-fa) se execută ca în scara diatonică, la interval de semiton.

Observația IV. Stihirile dela Vecernie și dela Laudele Utreniei, se cîntă în tactul irmologic. „Doamne strigat-am" și *Slavele* se cîntă în tactul stihiraric, însă mai mișcat, redat în notația liniară prin termenul: ***Andantino.***
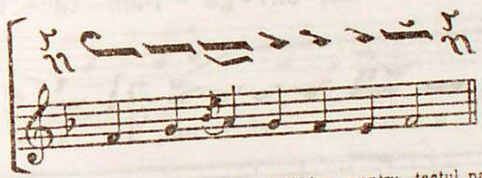
Semnul glasului al III-lea, este ɣɣ la care se adaugă numirea treptei de bază (a tonicei) ɣa, astfel: *Glas III* ɣɣ ɣa. Cînd semnul glasului are și adaosul următor: *Glas III* ɣɣ ... πa, înseamnă că vom începe dela πa (re), cu care treaptă se termină cîntarea precedentă sau stihul ce a precedat cîntarea.

CADENȚE

(În tactul stihiraric și irmologic:)

Imperfecte în ϰe (la).
Perfecte în πa (re) și cîteodată în Vi de jos (do).
Finale în ɣa (fa)

Iată formula melodică a glasului III, cu armura sa (si bemol):



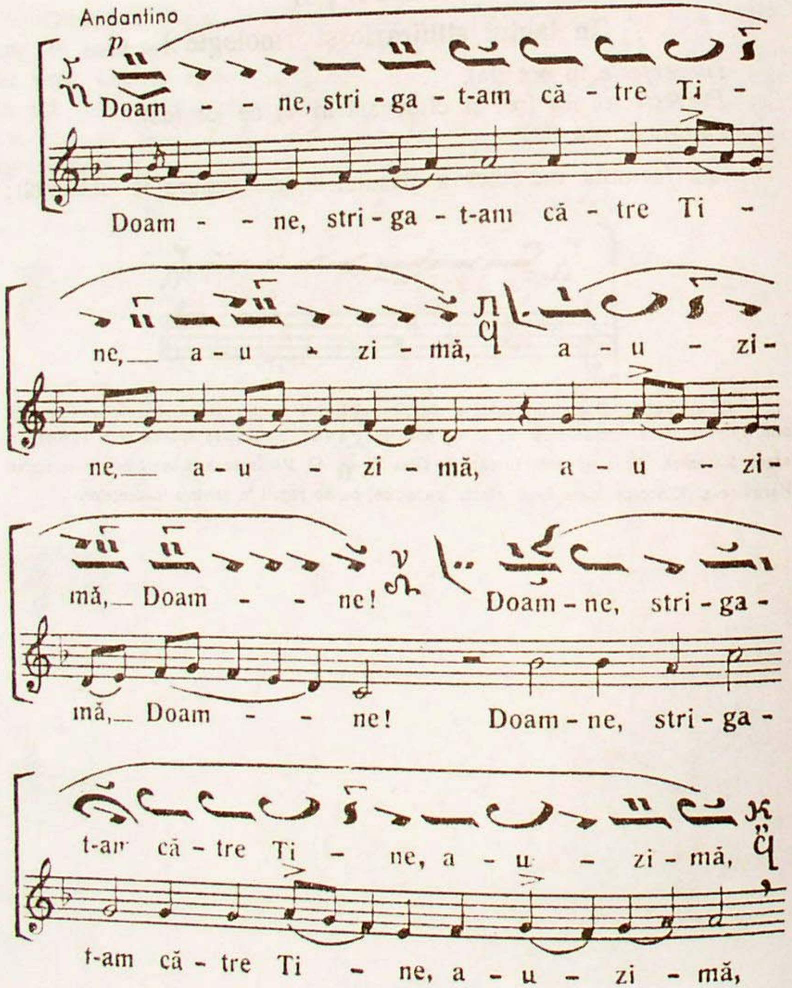
Observație. Scara diatonică a glasului al III-lea pentru tactul papadic, se formează prin ajutorul ftoralei diatonice Vi = Ω pusă la ɣa (fa) cîntîndu-se apoi ca dela Vi (do) din scara diatonică. Acest glas se însemnează: Glas III ɣɣ Ω Vi. În această scară se găsesc scrise Haruvice și Kinonice, care fiind cîntări papadice, nu au reguli în privința cadențelor.
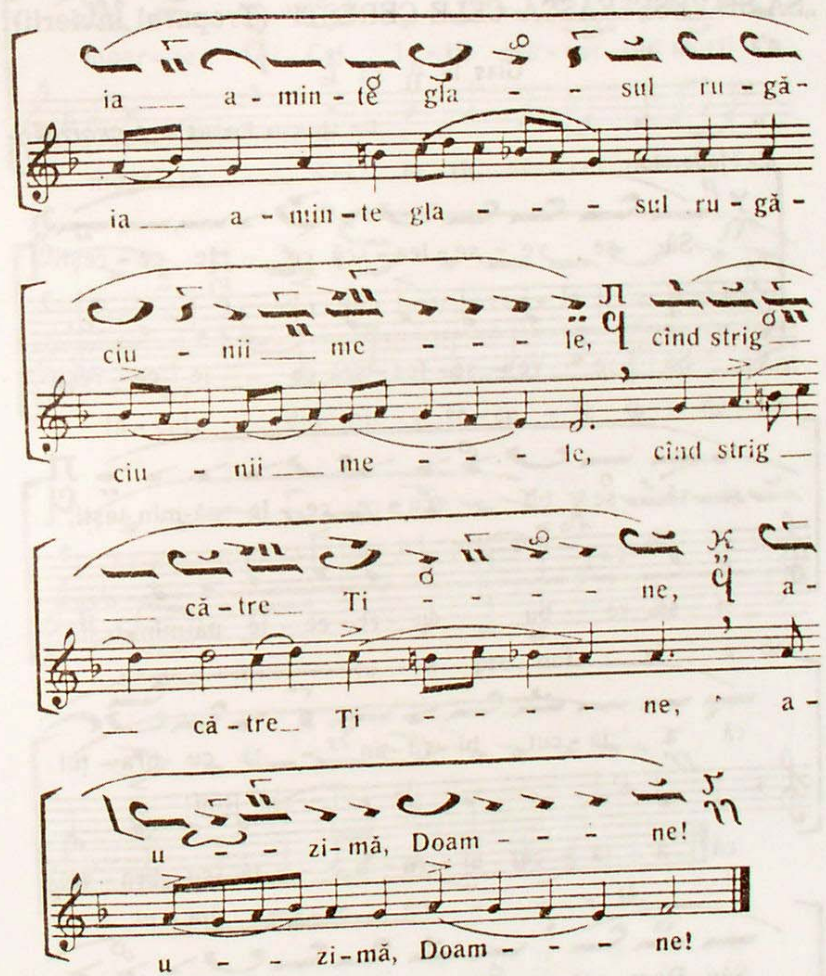
Exemplu de cîntare în glas III stihiraric

„DOAMNE, STRIGAT-AM"

Gals III

după NEAGU IONESCU



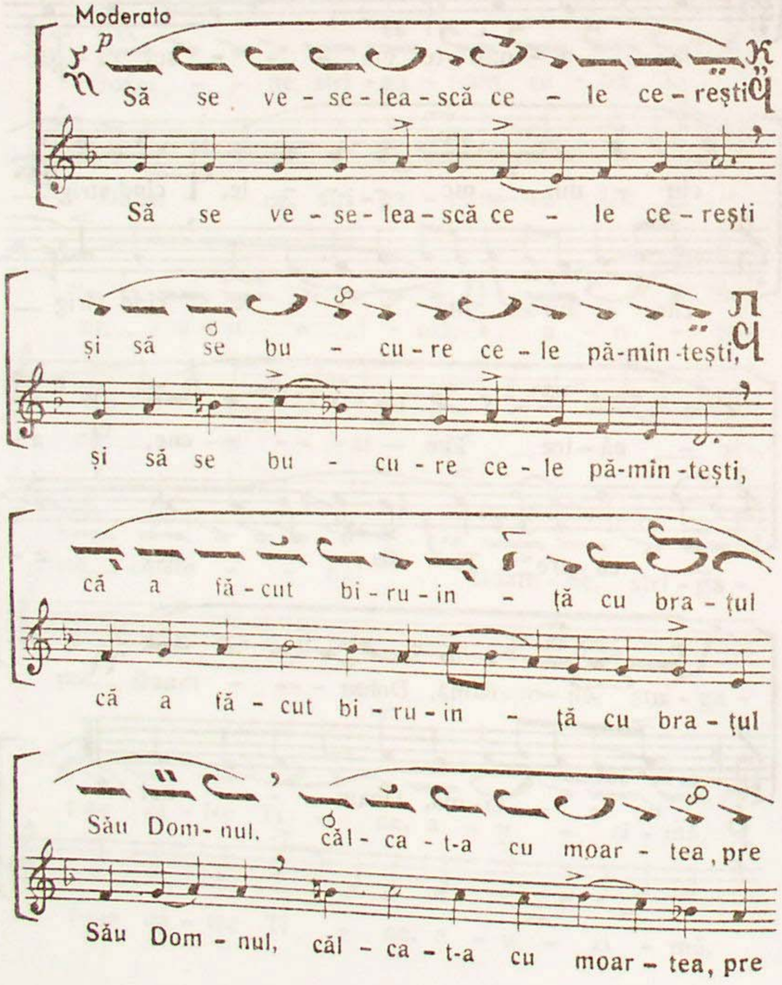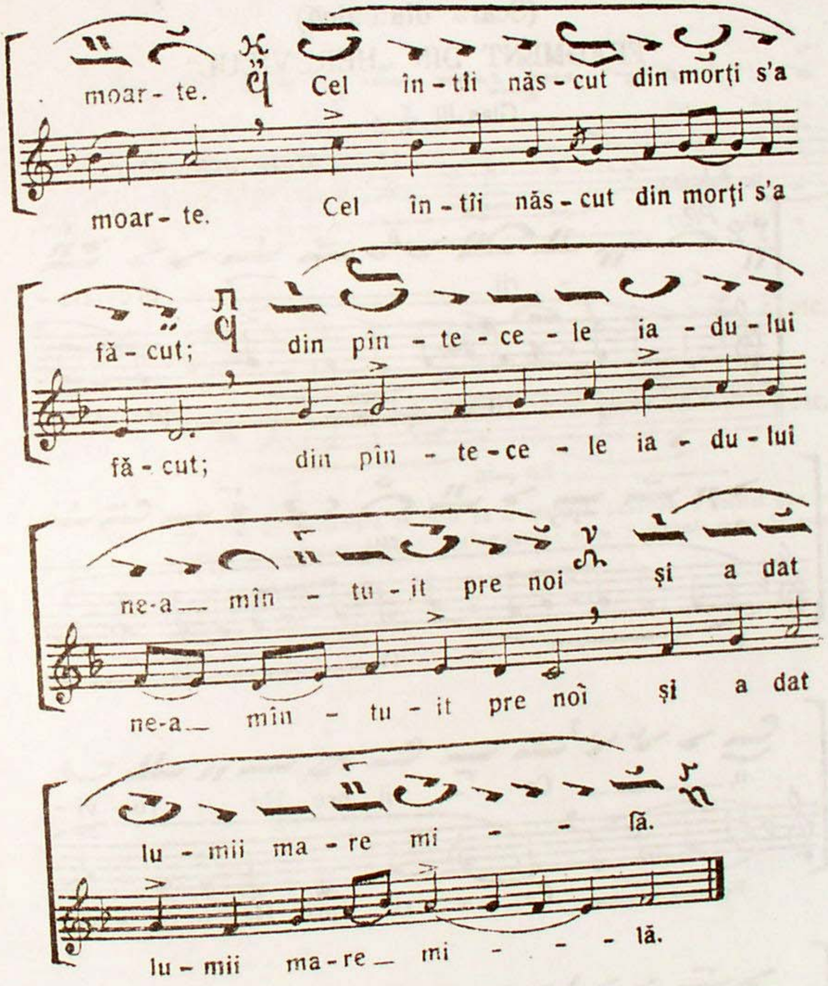


Exemplu de cîntare în glas III irmologic

„SĂ SE VESELEASCĂ CELE CEREŞTI" (Troparul Învierii)

Glas III

Din Liturghia Psaltică *de I. CROITORU*





Exemplu de cîntare în glas III Papadic
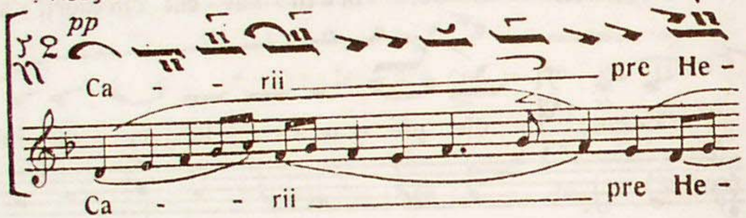
(Scara diatonică)
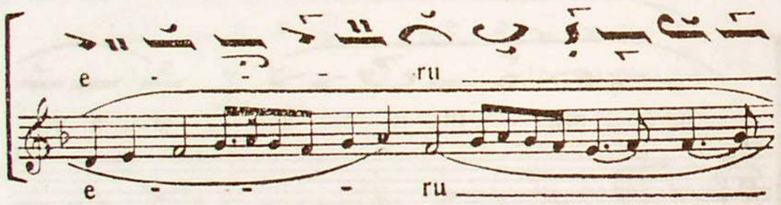
FRAGMENT DIN „HERUVICUL"
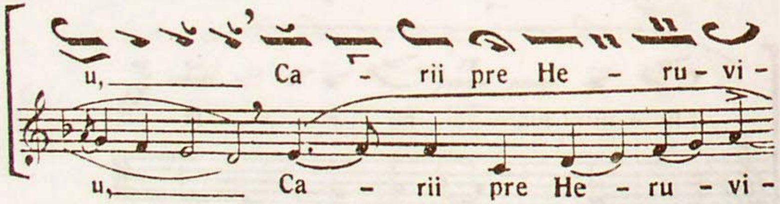
Glas III
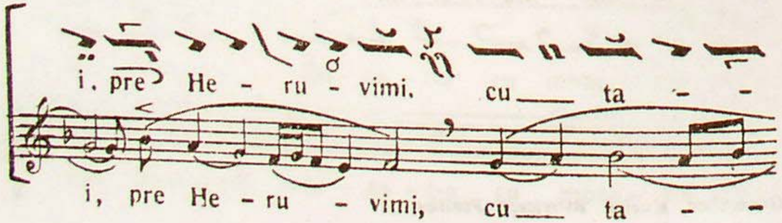
de ȘTEFANACHE POPESCU
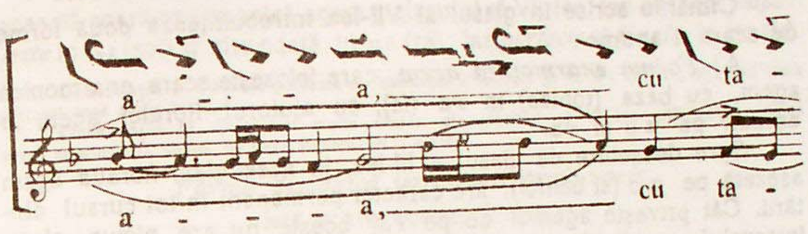
Adagio
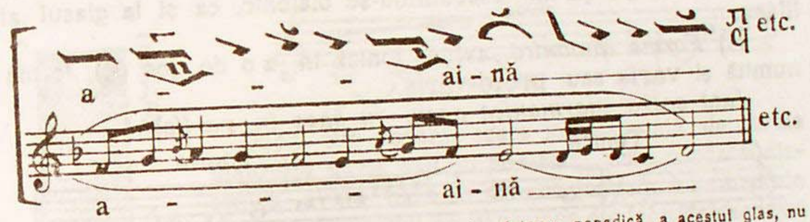












Observație. Din acest exemplu, se vede că în cintarea papadică a acestui glas, nu există reguli în privința cadențelor. Același fapt se petrece și cu Kinonicele scrise în scara acestui glas.

GLASUL AL VII-lea

Cîntările scrise în glasul al VII-lea întrebuințează două forme de scară și anume :

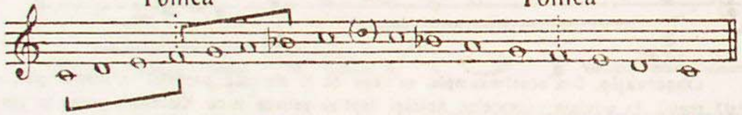
A) *Forma enarmonică agem*, care folosește scara enarmonică agem, cu baza (tonica) în ra (fa), cu ajutorul ftoralei agem ꝏ așezată pe zo și ra.

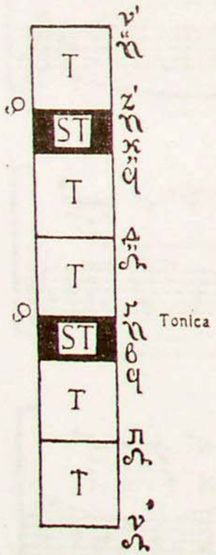
Spre deosebire de glasul al III-lea, în acest glas, ftoraua agem așezată pe zo (si bemol), are caracter permanent în tot cursul cîntării. Cât privește agemul de pe ra, acesta nu are niciun efect, intervalul ra-bu (fa-mi) executîndu-se diatonic, ca și la glasul al III-lea.

B) *Forma diatonică*, avînd tonica în zo de jos (si), formă numită și varis sau proto-varis.

Iată scara enarmonică agem cu baza în ra (fa) :

Tonica Tonica
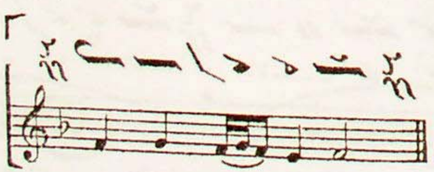




Scara enarmonică agem, a glasului al VII-lea, este identică cu gama Fa Major, care are pe si bemol (zo ꝏ). Deși începe cu treapta lui vi (do), ea are ca tonică pe ra (fa). Iar din cîntările scrise în această scară, se observă că se întrebuințează mai mult cele două tetracorduri legate de tonică, adică vi-ra (do-fa) și ra-zo ꝏ (fa-si bemol). Melodiile se întind în sus pînă la vi (do) și ating de multe ori, chiar pe na (re).

Semnul glasului al VII-lea este ... sau numai ...

Iată Formula melodică și armura dela cheie :



Cadențe :
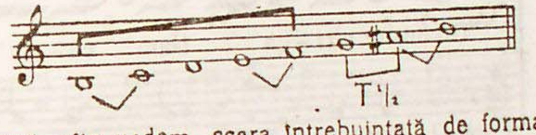
Atît în tactul *stihiraric*, cît și în cel *irmologic*, cîntările, scrise în această scară enarmonică agem a glasului al VII-lea, fac *cadențe imperfecte* în di (sol) și cîte odată, în na (re) ; iar *perfecte* și *finale*, în ra (fa).

Observația I. Cadența perfectă se întâlnește cîteodată și în vi de jos (do), cînd ideia textului cere acest lucru.

Observația II. Cele mai multe cîntări ale glasului al VII-lea utilizează această scară enarmonică agem, cu baza (tonica) în ra (fa).

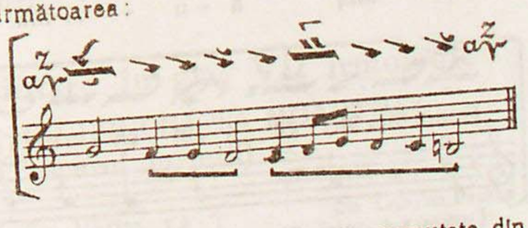
Forma diatonică varis sau proto-varis

Iată scara acestei forme :





După cîte vedem, scara întrebuințată de forma diatonică *varis* sau *proto-varis,* este o scară diatonică, avînd baza în zo de jos (si). Numirea de *proto-varis* (întîiul greu) provine din faptul că această formă are sunetul de bază cel mai grav (cel mai de jos) din toate glasurile și anume zo (si) de jos. Semnul acestei forme a glasului al VII-lea este ... sau numai ... iar formula melodică este următoarea :



Cadențe :

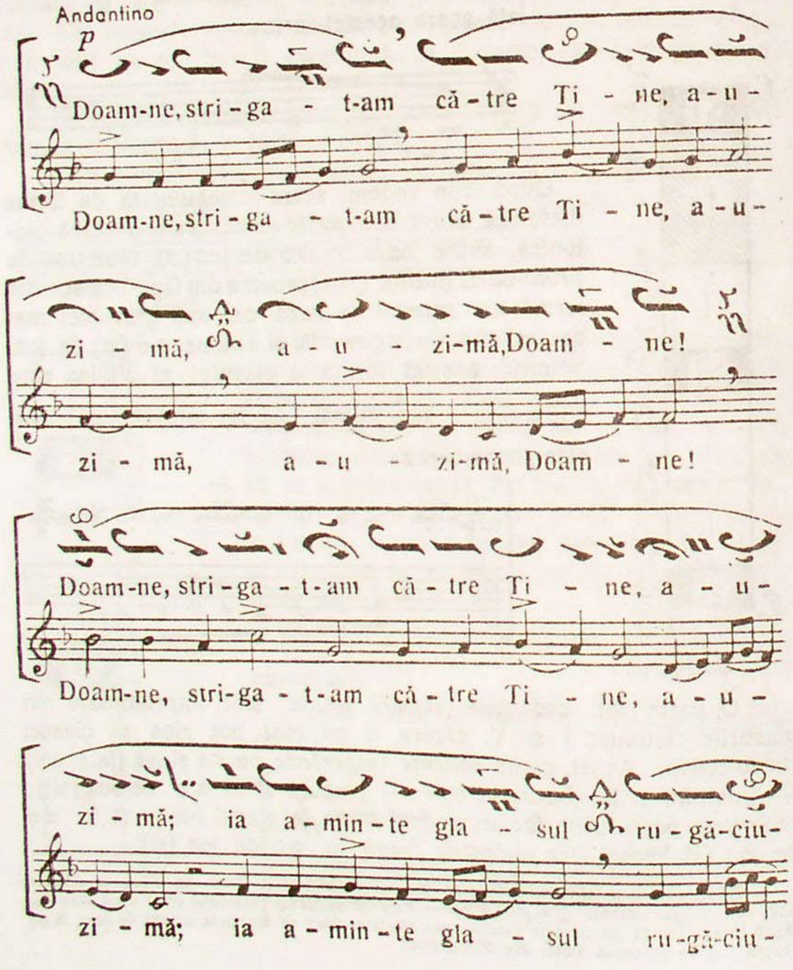
O parte din cadențele acestei forme sînt împrumutate din glasurile diatonice I și V, cărora li se mai pot zice și glasuri *proto-varise*. Astfel, găsim *cadențe imperfecte* pe ra și di (fa și sol) — întâlnite și la glasurile I și V — precum și în zo' de sus (si'); *cadențele perfecte* se fac în na (re) — ca la glasul I-iu — și în zo de jos (si becar), iar *cadențele finale* în zo de jos (si).
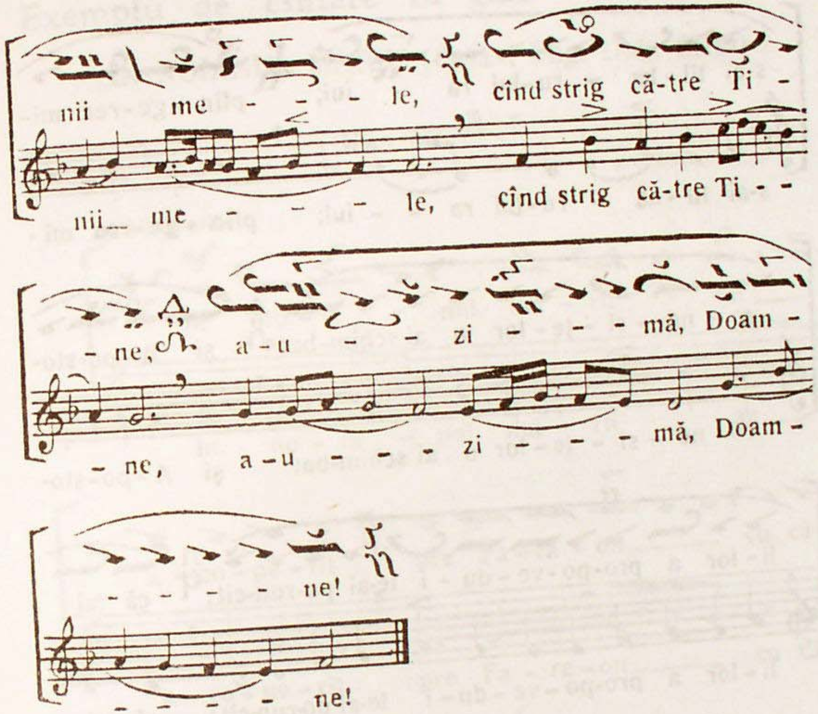
Observație. În cîntare, întinderea caracteristică acestei forme se reduce la primele cinci note — pentacordul zo-ra (si-fa), — care își păstrează caracterul chiar dacă este depășită în sus sau în jos de note naturale sau alterate. Cînd se ajunge la octava de sus (zo'), treapta VII, se alterează suitor ke (la diez).

Exemplu de cîntare în glas VII stihiraric
(forma enarmonică)

„DOAMNE STRIGAT-AM"

Ehul VII Lăt.
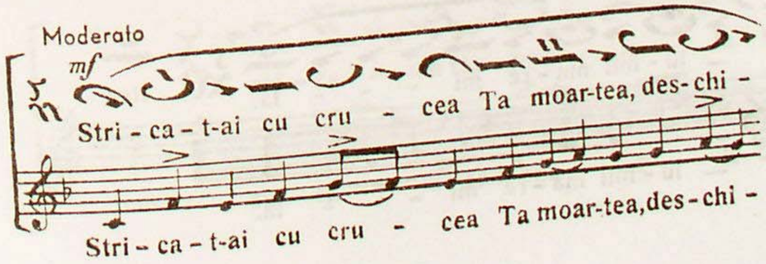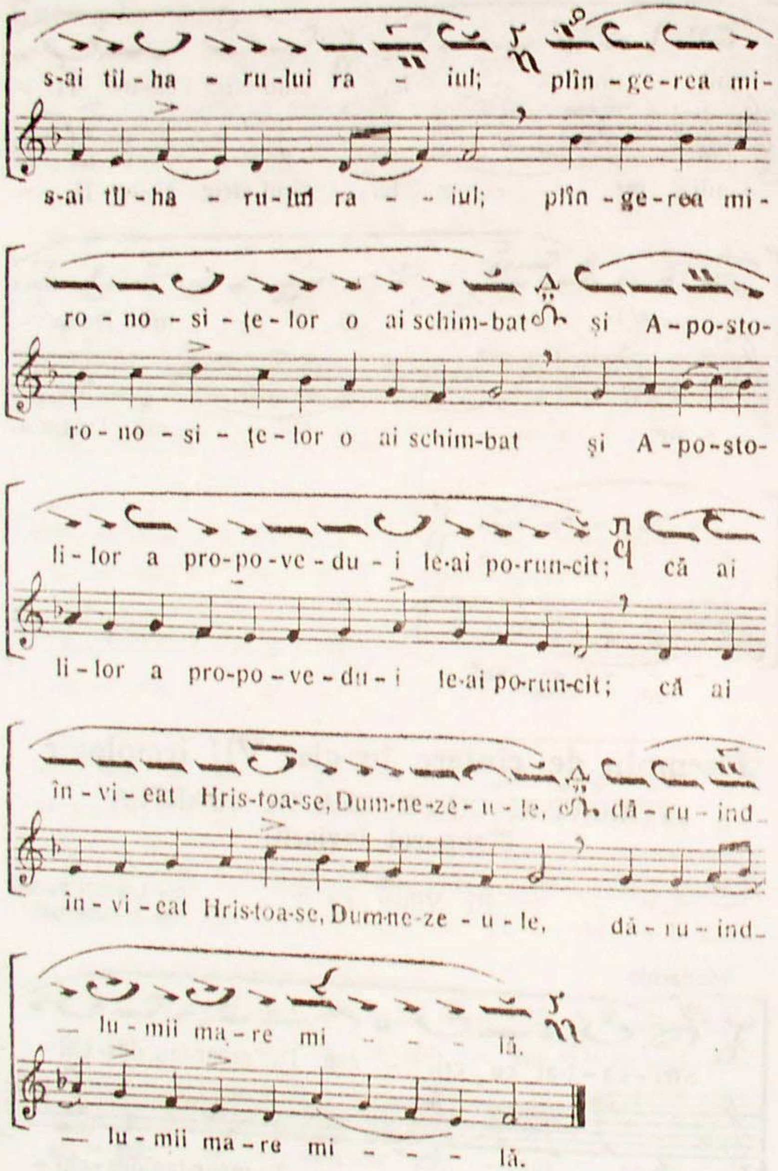




Exemplu de cîntare în glas VII irmologic
„STRICAT-AI CU CRUCEA TA MOARTEA"

(Troparul Învierii)

Din Liturghia Psaltică de *I. CROITORU*

Eh. VII
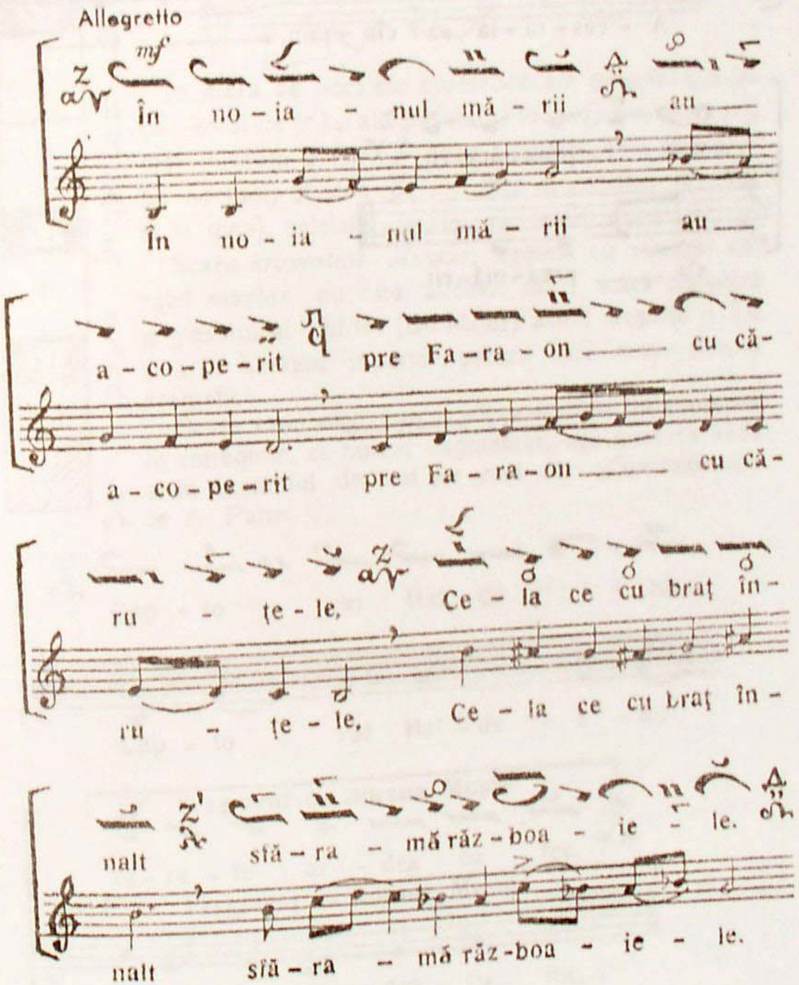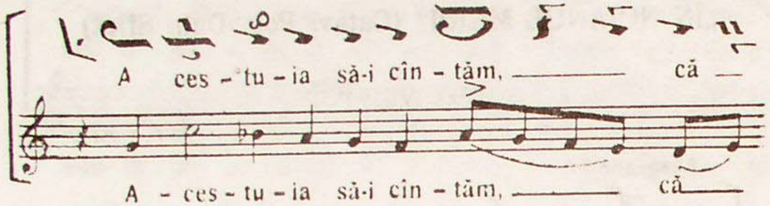




Exemplu de cîntare în glas VII Proto-varis
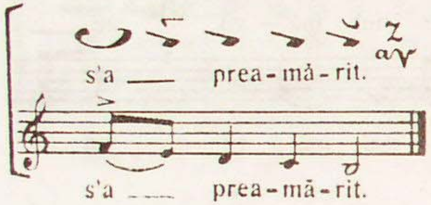
„ÎN NOIANUL MĂRII“ (Catav. Pog. Duh. Sfînt)

Glas VII

de ANTON PANN



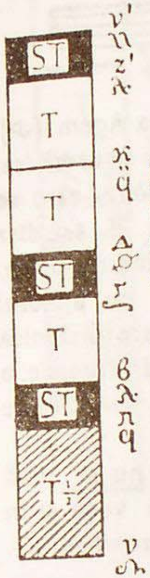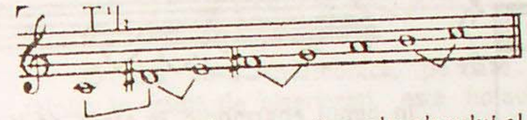




—o—

ALTE SCĂRI
formate prin ajutorul ftoralelor: Muştar, Nisabur şi Hisar.

Ftoraua cromatică Muştar ( ) şi scara ei
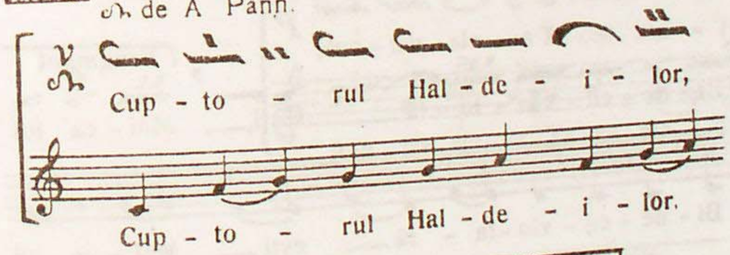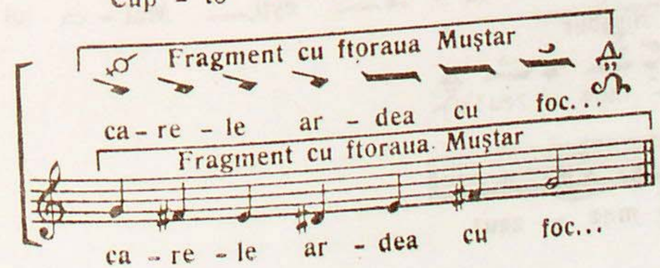




În afară de ftoralele cromatice ale glasului al II-lea (Δi şi κe) şi ale glasului al VI lea (πa şi Δi), mai întîlnim o ftora numită muştar, care se aşează pe Δi (sol) şi face pe πa diez şi γa diez (re diez şi fa diez), celelalte trepte rămînînd diatonice.

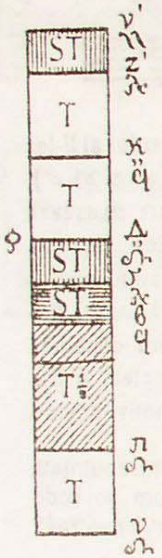
Scara cromatică Muştar, formată cu ajutorul ftoralei *muştar*, nu este altceva decît scara diatonică a glasului al VIII-lea (Do Major) avînd treptele a II-a şi a IV alterate superior, pentru care motiv devine cromatică.

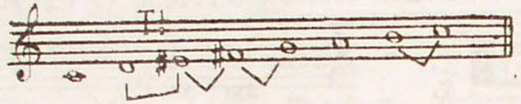
Scara cromatică muştar nu se găseşte întrebuinţată în întregime, ci numai fragmentar, aşa cum se vede şi în exemplul de mai jos luat din „*Catavasierul*" de A Pann.





Ftoraua enarmonică Nisabur (⌽) și scara sa
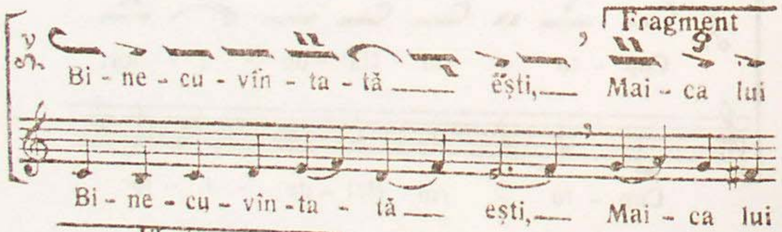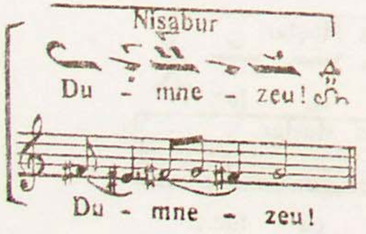




În genul enarmonic, în afară de ftoraua Agem (℘), pe care am cunoscut-o la glasul al III-lea și al VII-lea, mai întîlnim o altă ftora ⌽ numită *Nisabur*, care se așează pe *di* (sol) și face pe *ga* diez și *vu* diez (*fa* diez și *mi* diez), celelalte trepte rămînînd diatonice.

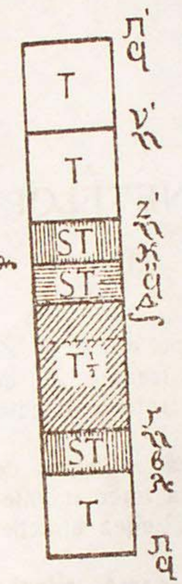
Scara enarmonică Nisabur, formată cu ajutorul ftoralei Nisabur, nu este altceva decît scara diatonică a glasului al VIII-lea (*Do* Major) avînd treptele a III-a și a IV-a alterate superior; *vu* și *ga* diezate (*mi* diez și *fa* diez).
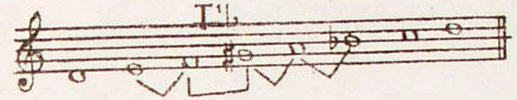
În practică, scara enarmonică *Nisabur* nu se cîntă în întregime, ci fragmentar, așa cum se vede și în exemplul de mai jos luat din „*Cîntările Paraclisului*".





Ftoraua enarmonică Hisar (-ϭ-) și scara sa.
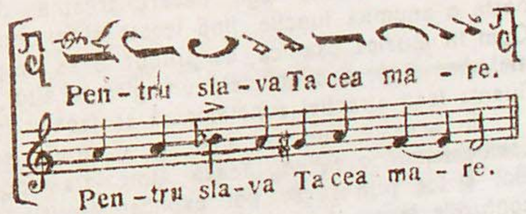




O altă ftora enarmonică, pe care o întâlnim în cîntările bisericești, este ftoraua numită Hisar (-ϭ-) care se așează pe *ke* (la) și face pe *zo* ifes (Si bemol) și pe *di* diez (sol diez), celelalte trepte rămînînd diatonice.

Scara enarmonică Hisar, formată cu ajutorul ftoralei Hisar, nu este altceva decît scara diatonică a glasurilor I și V cu baza în *pa* (re), care are treapta IV-a *di* (sol) diezată, iar treapta VI-a *zo* (si) bemolizată. Este scara pe care o întrebuințează multe din cîntecele noastre populare, în special, doinele.

Exemplu din „Doxologia"

N. Severeanu



TEORIA LEGII ATRACŢIEI SUNETELOR

în muzica psaltică.

Am văzut că la glasurile I-iu şi al V-lea treptele *Vu* şi *Zo* în suire sunt diatonice (naturale), iar în coborîre treapta *Zo*, de cele mai multe ori, şi *Vu*, mai rar, sunt atrase de treptele imediat inferioare, deci coborîte cu cîte un semiton

Tendinţa acestor două trepte, de a se apropia în suire de treapta imediat superioară, iar în coborîre de treapta imediat inferioară, este produsă de o lege acustică, numită „Legea atracţiei sunetelor".

Potrivit acestei legi, fiecare treaptă dintr-o gamă îndeplineşte o anumită funcţie, fiind legată şi influenţată de tonică (bază). Cum în muzica psaltică se produc dese împrumuturi de formule melodice şi de cadenţe dela un glas la altul, este natural ca influenţa legii atracţiei sunetelor să se facă foarte mult simţită.

În această lege se află cheia multor enigme în executarea psaltichiei. Prin ea se crează atmosfera specifică a acestei muzici şi tot prin ea se pot explica lămurit toate nedumeririle şi confuziile legate de problema sferturilor de ton. Deasemenea, prin această lege se explică afinitatea dintre unele glasuri, precum şi variatele lor tacte.
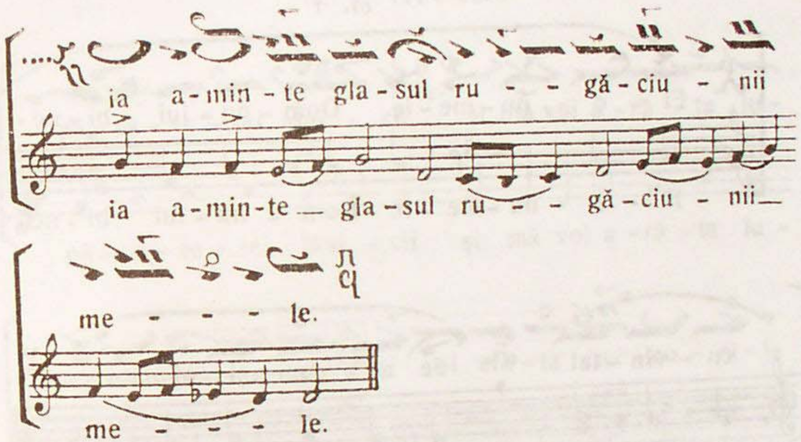
Şi fiindcă în notaţia liniară orice efect al legii atracţiei este arătat şi precizat prin accidenţii respectivi, socotim că se impune ca şi în scrierea psaltică, efectele acestei legi să fie deasemenea precizate prin accidenţii ei respectivi. În felul acesta, dispare orice confuzie, care astăzi duce, de cele mai multe ori, la executarea greşită a cîntărilor psaltice.

Pentru înţelegerea mai bine a celor afirmate mai sus, privitor la fixarea precisă a efectelor legii atracţiei sunetelor, redăm frag-
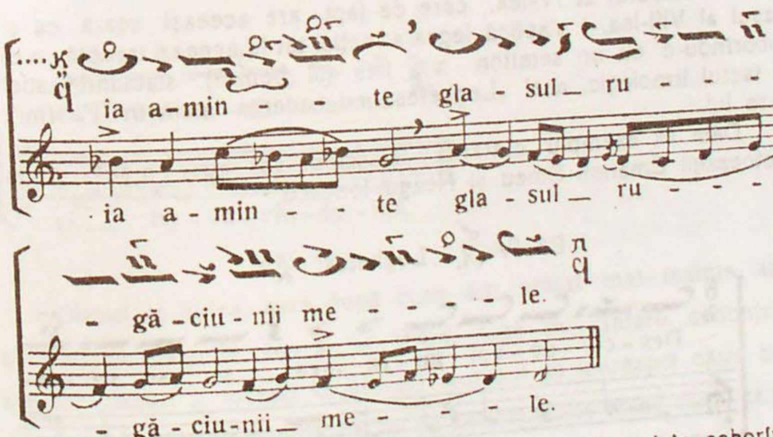
mente din cîntarea „Doamne strigat-am", atât în Glasul I-iu, cît şi în Glasul al V-lea.

Iată aceste fragmente:

Glasul I-iu
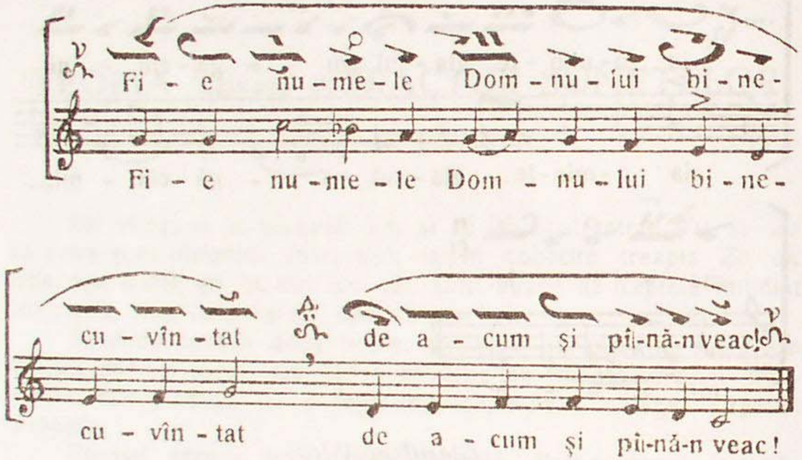


Glasul al V-lea.



— Am văzut că la glasul al VIII-lea, de multe ori în coborîre, nota *zo* devine ifes ρ (Si bemol) prin legea atracţiei, formînd

astfel o scară majoră, fără sensibilă (fără semiton între treptele 7—8), scară care are o sonoritate deosebită. Dăm ca exemplu cîntarea *„Fie numele Domnului binecuvîntat“* după Anton Pann, scrisă în glasul al VIII-lea.
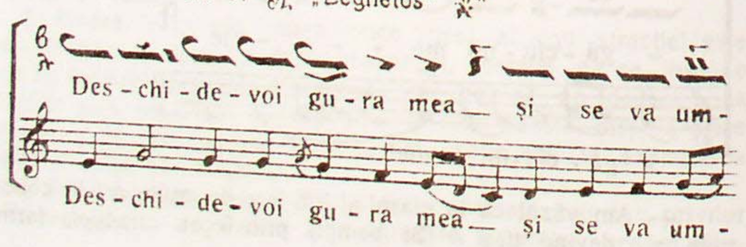
Glas VIII
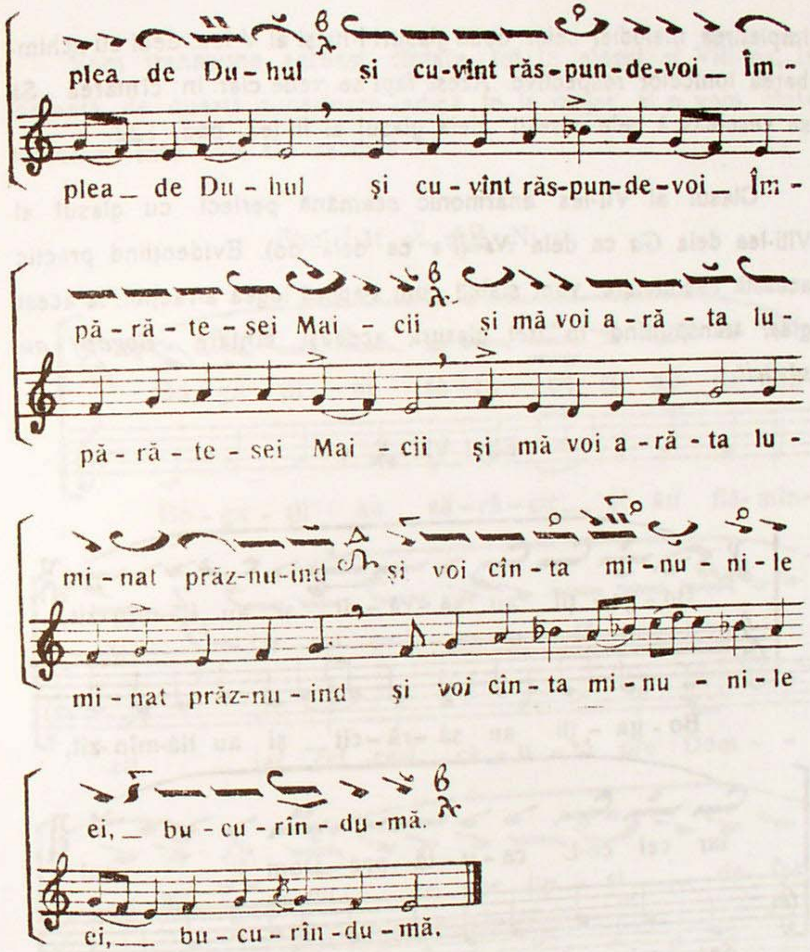


— Glasului al IV-lea, care de fapt are aceeași scară ca și glasul al VIII-lea, i s'aplică legea atracției tot la aceeași treaptă Zo, coborîndu-o cu un semiton Zo ifes (si bemol), stabilind astfel în tactul irmologic, acel „Leghetos“ cu cadența finală în *Vu* (mi), baza lui.

Dăm ca exemplu cîntarea „Deschide-voi gura mea“, după protopsalții Emanoil Smeu și Neagu Ionescu.

Eh IV „Leghetos“
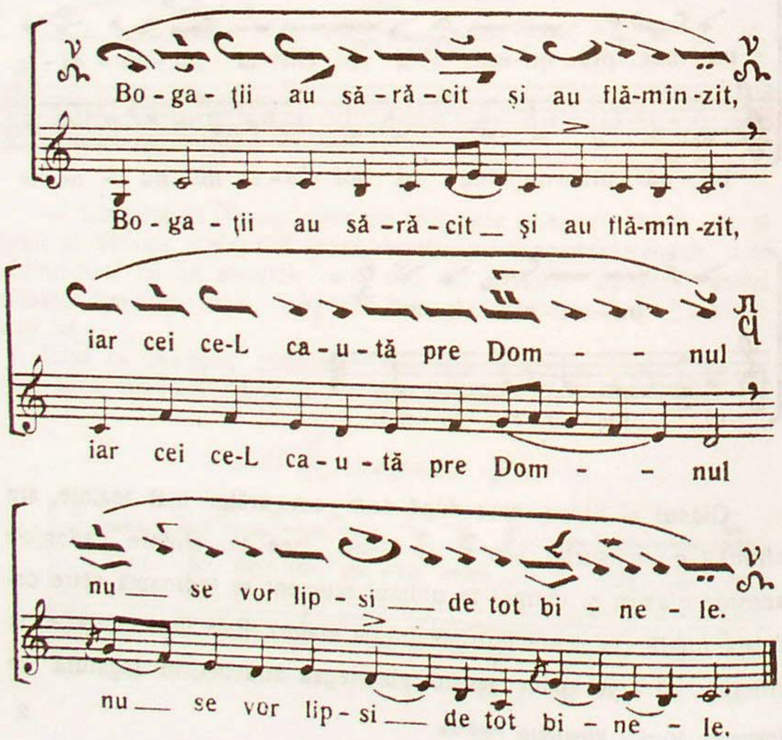




Glasul al III-lea, care după cum am arătat mai înainte, are afinități cu glasurile I-iu și al V-lea, face în cîntare cadențele acestor glasuri și tocmai în ultimul moment se îndreaptă către cadența finală *Ga* caracteristică lui (fa major). Este firesc deci, ca în cîntare, să i se aplice acestui glas legea atracției, în legătură cu

împletirea melodiei celor două glasuri I-iu şi al V-lea, deci cu schimbarea tonicelor respective. Acest fapt se vede clar în cîntarea „Să se veselească cele cereşti" dela glasul al III-lea, pag. 122.

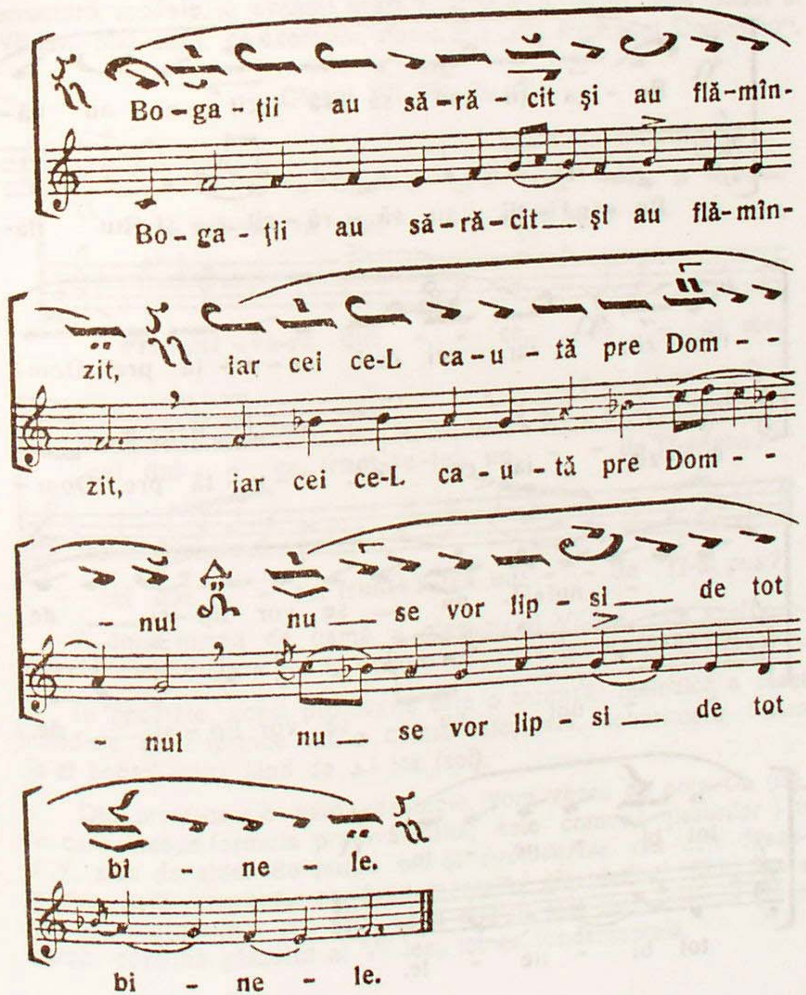
Glasul al VII-lea enarmonic seamănă perfect cu glasul al VIII-lea dela *Ga* ca dela *Ni* (Fa ca dela do). Evidenţiind practic această asemănare, vom stabili cum s-aplică legea atracţiei, la acest glas, transpunînd în trei glasuri, aceeaşi cîntare „*Bogaţii au sărăcit*,

Ehul VIII



Vom transpune aceeaşi cîntare, tot în glasul al VIII-lea, la distanţă de quartă superioară adică în fa major, şi o vom cînta întocmai, însă dela *Ga* ca dela *Ni*

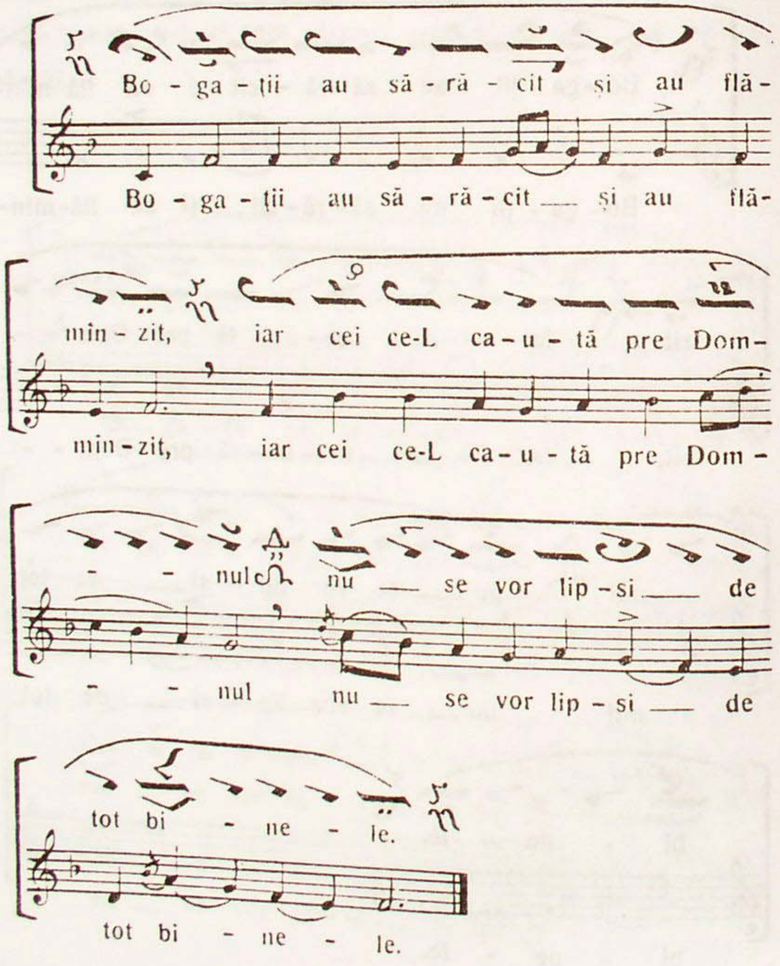
Ehul Lăt. Ni



Dacă mai scriem încă odată această cîntare cu mărturia glasului al VII-lea zis enarmonic şi o executăm, constatăm că sună absolut la fel, ceeace ne arată că în realitate, glasul al VII-lea poate fi socotit, pe drept cuvînt, glas diatonic:

Exemplu:
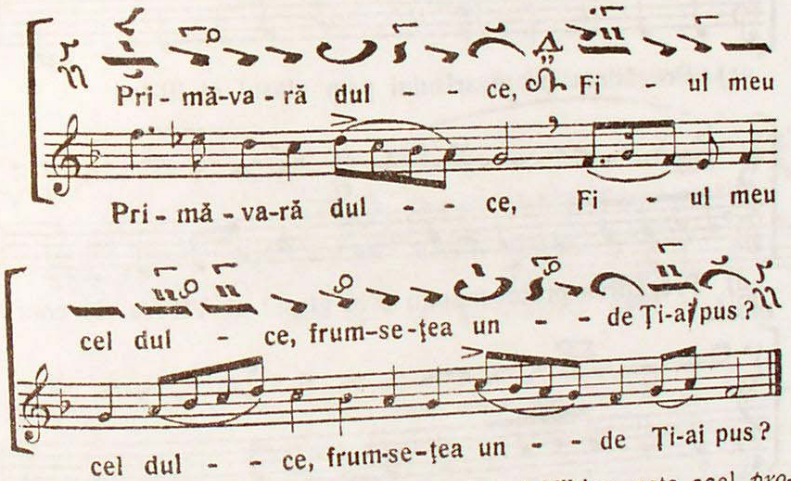
Eh VII Ga



În concluzie, dacă glasul al VII-lea e întocmai cu glasul al VIII-lea „dela *Ga* ca dela *Ni*" înseamnează că şi asupra lui influenţează legea atracţiei caşi la glasul al VIII-lea, prin coborîrea treptei *zo* cu un semiton *zo* ifes (sibemol).

Aşa dar, agemul care, teoretic, ar implica intervale mai mici de un semiton, observăm că, din contra, lucrează diatonic, gama lui fiind una şi aceeaşi cu aceea a glasului VIII diatonic „dela *Ga* ca dela *Ni*", astfel că dispare orice controversă asupra structurii modale, a acestei scări enarmonice agem dela glasul al VII-lea. Mai dăm, ca exemplu, starea III a „din Prohodul Domnului".

Glasul VII Ga
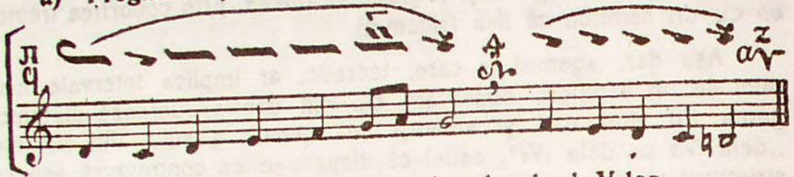


A doua formă de gamă a glasului al VII-lea, este acel *protovaris*, care nu are nimic comun cu prima formă zisă enarmonică.

În realitate, acest protovaris este o formulă melodică a cărei întindere se cuprinde într'o cvintă micşorată, coborîtoare *Ga-zo* (fa-si becar) baza fiind de jos (sol).
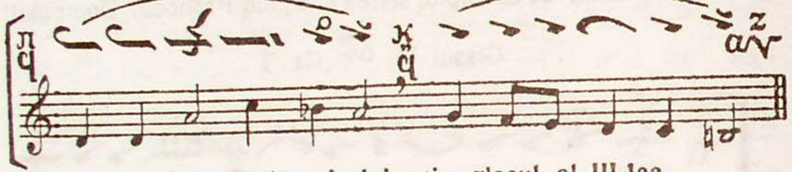
Din următoarele patru exemple, vom vedea că nota *Ga* (fa), cu care începe formula protovarisului, este comună glasurilor I-lu şi V, zise de altfel de multe ori şi *protovarise*. *Ga* este deasemenea notă comună, ca fundamentală, glasului al III-a, care ştim că are afinităţi cu cele două glasuri mai sus amintite şi, în sfârşit, comună glasului al VII-lea, tot ca fundamentală.

Iată patru exemple edificatoare :
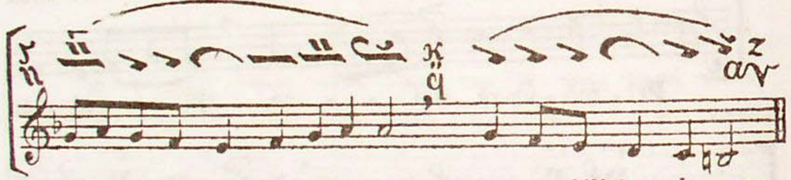
a) **Pregătirea protovarisului prin glasul I-iu**
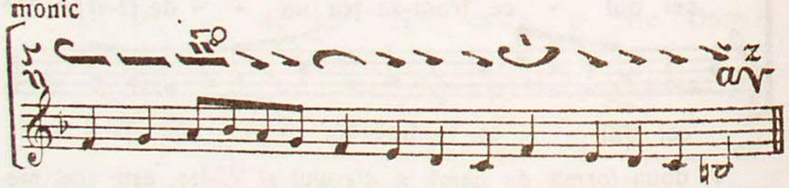


b) **Pregătirea protovarisului prin glasul al V-lea**



c) **Pregătirea protovarisului prin glasul al III-lea**



d) **Pregătirea protovarisului prin glasul al VII-lea zis enarmonic**



Din exemplele de mai sus, se vede că formula protovaris se obține din amestecul melodic al glasurilor 1, 2, și 3, glasuri care, prin legea atracției, au în suire pe *zo diatonic* (si becar), iar în coborîre *zo ifes* (si bemol). *Zo ifes* (si bemol) în coborîre, la glasurile 1, 2 și 3, formează cu nota Ga (fa) o cvartă perfectă coborîtoare (zo ifes-Ga) = Sib-fa, și deci, o siguranță pentru a avea la îndemînă bine fixată nota Ga (fa) începutul formulei de protovaris.

Ceeace ne atrage atenția în mod deosebit, este faptul că zo ifes (sibemol), legat firesc și indestructibil de ga (fa), — la cadența finală din octava de jos, devine „zo diatonic" (si becar).
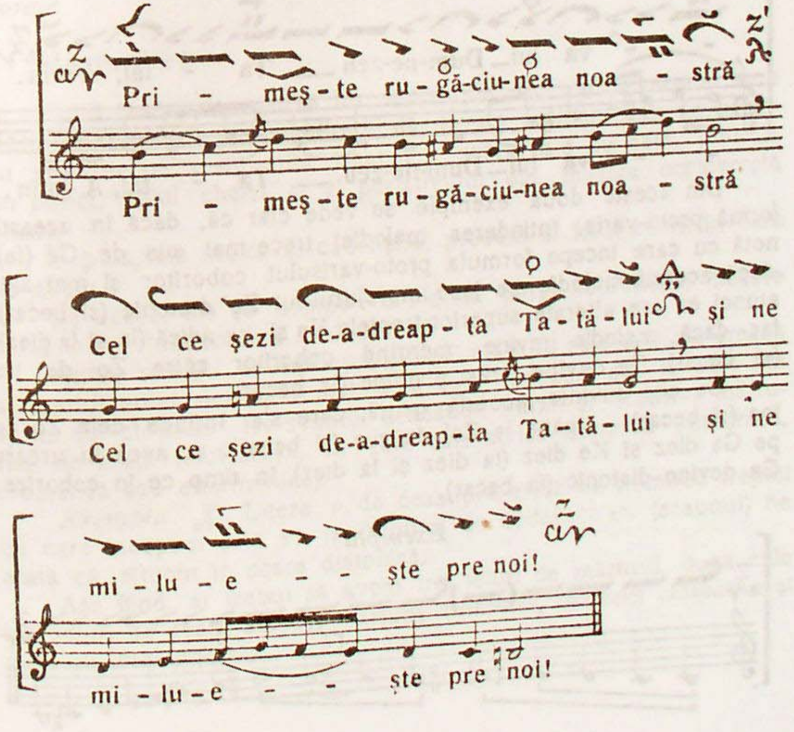
Aceasta ne arată clar că „zo diatonic" (si becar) din cadența finală, este terța melodiei, iar adevărată bază, *fundamentala*, este ni de jos (sol), care din punct de vedere armonic poate forma interval consonant atît cu „zo diatonic" (si becar) cît și cu „zo ifes" (si bemol).
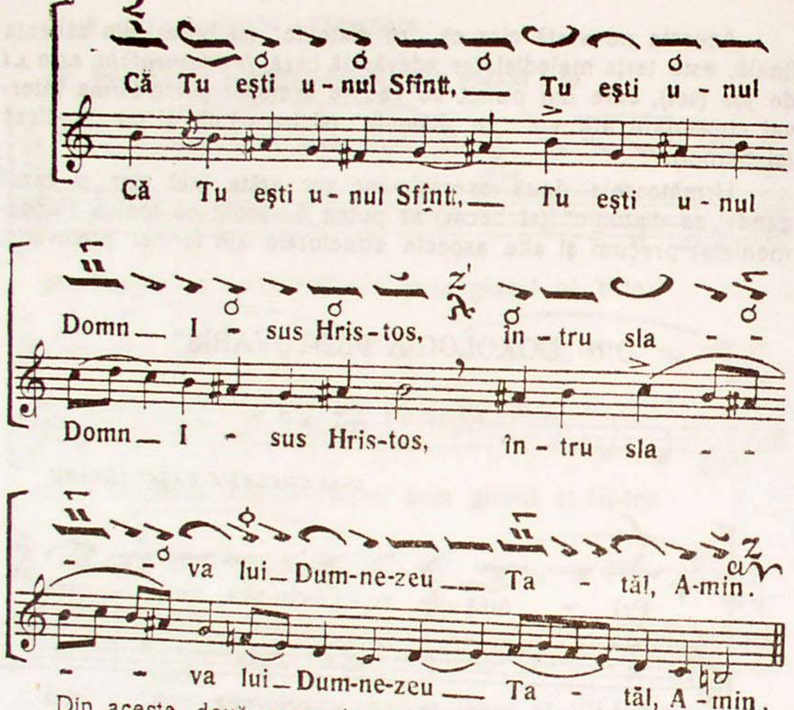
Următoarele două exemple ne vor arăta mai clar și cazul cînd „zo diatonic" (si becar) ar putea fi socotit ca tonică (fundamentală) precum și alte aspecte structurale ale formei protovaris.

Din „DOXOLOGIA PROTOVARIS"

Ehul VII zo

După GHELASIE BASARABEANU
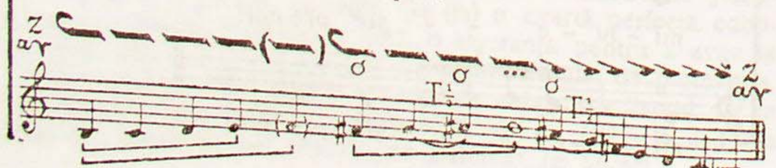




Din aceste două exemple se vede clar că, dacă în această formă proto-varis, întinderea melodiei trece mai sus de Ga (fa), notă cu care începe formula proto-varisului coborîtor și mai ales dacă această melodie se țese împrejurul lui Zo' diatonic (si becar), atunci ea are alterate superior treptele Ke și Γa adică (la și fa diez), iar dacă melodia revine, mergînd coborîtor către Zo de jos (si becar), Ga devine iarăși diatonic (fa becar).

Cu alte cuvinte, această gamă, care s'ar întinde dela Zo de jos (si becar) — până la Zo' de sus (si becar), ar avea în urcare pe Ga diez și Ke diez (fa diez și la diez), în timp ce în coborîre, Ga devine diatonic (fa becar).

Exemplu:



CONSIDERAȚIUNI GENERALE ASUPRA MĂRTURIILOR ȘI FTORALELOR

Din cele învățate pînă acum, am constatat că notația muzicală psaltică nu posedă alte mijloace de a cunoaște mersul melodic și felul scării unei cîntări, decît semnele numite *mărturii* și *ftorale*

Mărturiile:

După însăși denumirea lor, mărturiile sînt acele semne care mărturisesc, arată sau confirmă că, la un moment dat, ne găsim cu cîntarea pe o anumită treaptă a scării. Ele au deci, pînă la un punct, rolul cheiei și al portativului din muzica occidentală liniară

În plus, ele indică și cadențele, precum și felul scării în care ne aflăm.

De aceea, ele se compun din două părți suprapuse, fiecare parte avînd însemnarea ei deosebită.

Astfel, semnul de deasupra al unei mărturii este *inițiala* greacă a numirii notei, deci a treptei, dela care începem sau la care am ajuns cu cîntarea; iar semnul dedesubt, numit și *scaunul* mărturiei, ne arată felul scării, în care este scrisă cîntarea (diatonică, cromatică sau enarmonică).

Exemplu: ν. Litera ν, de deasupra, arată că numirea treptei cu care începem este νi, iar semnul de dedesubt ο̄λ, (scaunul) ne arată că sîntem în scara diatonică.

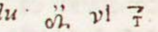
Așa fiind, ar trebui să avem trei feluri de mărturii, după cele trei feluri de scări, adică: mărturii *diatonice*, mărturii *cromatice* și mărturii *enarmonice*.

Dar cum scările enarmonice întrebuinţează ca mărturii aceleaşi semne ca şi scara diatonică, avem numai două feluri de mărturii — *diatonice* şi *cromatice*.

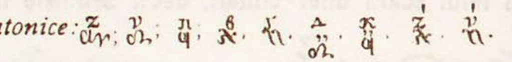
Observaţie.

Mărturiile se găsesc citeodată scrise şi la inceputul cîntărilor psaltice, spre a arăta genul scării şi a servi ca puncte de plecare pentru inceputul cîntării.

Obişnuit, insă, la inceput se scriu numai semnele glasurilor, aşa cum le-am văzut la fiecare cîntare, avînd rolul cheiei şi armurei din muzica occidentală liniară; apoi vine numele treptei de bază a glasului şi, la urmă, este arătat tactul, adică mişcarea in care trebuie să se execute acea cîntare.

Exemplu: 

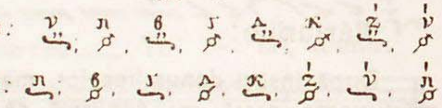
Iată mărturiile scărilor diatonice şi cromatice

Mărturii diatonice: 

Mărturiile cromatice

Glasul al II-lea:

Glasul al VI-lea:



Mărturiile scărilor enarmonice, se pot vedea la scările diatonice, de unde sînt împrumutate precum şi la scările enarmonice respective (Agem, Hisar şi Nisabur).

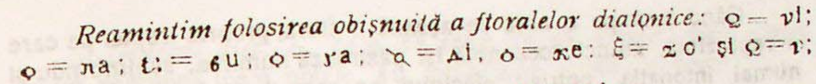
Ftoralele:

La capitolul: *„Scara diatonică şi ftoralele diatonice"* am văzut că numirea de *ftora* vine din greceşte şi înseamnă *alterare* (schimbare), în sensul că intervenţia unei ftorale, aşezată pe o notă oarecare, face ca imediat să părăsim gama sau scara, în care am cîntat ¡pînă atunci şi să trecem cu cîntarea in altă scară sau gamă. Această operaţie se chiamă *modulaţie*. Despre modulaţie vom vorbi mai lămurit in capitolul următor.
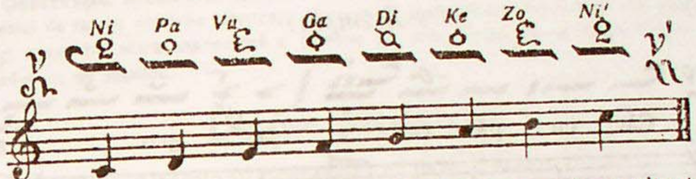
Puterea ftoralelor, de a schimba dintr-odată şi pe neaşteptate cursul cîntării, formează frumuseţea şi farmecul muzicii bisericeşti psaltice. Aceasta insemnează că puterea unei singure ftorale înlocueşte puterea unei întregi armuri din muzica occidentală liniară.

Ftoralele sînt în număr de 18 şi se impart, la rîndul lor, in trei categorii: *diatonice, cromatice* şi *enarmonice*.

Ftoralele diatonice, sînt în număr de opt, fiecare treaptă a scării avîndu-şi ftoraua sa proprie.

Reamintim folosirea obişnuită a ftoralelor diatonice: 
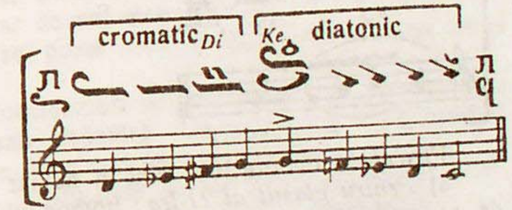
Iată-le scrise şi pe semne vocale:

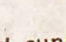


Observaţie. Ftoralele diatonice se pot aşeza şi pe alte trepte ale scării.
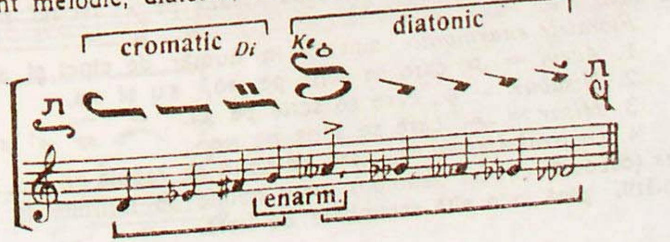
O ftora pusă pe o notă improprie ei face ca acea notă să-şi piardă numirea sa, pentru a împrumuta numirea şi intonaţia ftoralei ce poartă.

Iată un Exemplu:
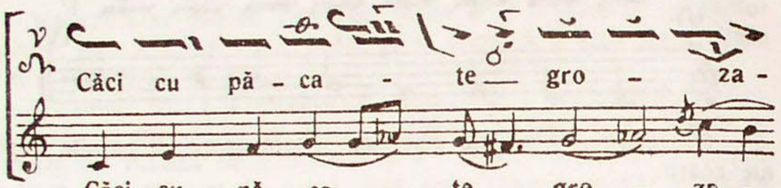


Explicaţii: Deşi sunetul arătat de  este acelaşi cu al notei κε, el ia δι dinainte (unison), din cauza ftoralei diatonice a lui κε, iar notele următoare sînt numite şi intonate denumirea de κε, întocmai ca fragmentul de scară diatonică dela κε la πα (de jos). Δι (sol)—ultima notă a fragmentului melodic din glasul al VI-lea (cromatic) este sunet enarmonic (în înţelesul muzicii occidentale) cu κε (La dublu bemol) impus de ftoraua diatonică a lui κε (ὀ).
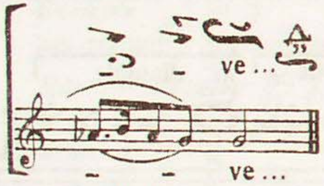
Pentru mai multă claritate, transcrierea celui de-al doilea fragment melodic, diatonic, s-ar putea face astfel:



Când însă pe o notă se aşează o ftoră, proprie treptei pe care o reprezintă, atunci acea notă îşi păstrează numirea, schimbîndu-şi numai intonaţia, potrivit efectului pe care îl produce noua ftoră.

Exemplu:





Ftoralele cromatice, sînt în număr de cinci şi anume:

a) *Pentru glasul al II-lea:* ftoraua lui Δι = , care, în afară de Δι, se mai scrie şi pentru νη, βου şi ζω, şi ftoraua lui κε = , care, în afară de κε, se scrie şi pentru πα, γα şi νη' (vezi scara cromatică a glas. al II-lea la pag. 97).

Observaţie: Ambele ftorale (Δι şi κε) se pot aşeza şi pe oricare altă notă, care, în acest caz, ia numirea şi intonarea ftoralei pe care o poartă, scriindu-se şi iniţiala treptei în care voim să trecem. (Ex. Δ sau κ).

b) *Pentru glasul al VI-lea* ftoraua proprie lui πα = care se aşează pe πα de jos; pe γα, κε şi νη' de sus şi ftoraua lui Δι care se aşează şi pe νη de jos, βου; ζω şi πα de sus.

c) *Ftoraua Muştar* care se aşează pe Δι făcînd pe πα şi γα diez.

Ftoratele enarmonice sînt tot în număr de cinci şi anume:

1. *Agem* = , care se scrie pe ζω, βου şi γα,
2. *Nisabur* = , care se scrie pe Δι.
3. *Hisar* = , care se scrie pe κε.
4. *General ifes* = , care se scrie de regulă pe κε, *şi face ifes* (coboară cu un semiton) toate notele ζω întîlnite în cursul cîntării, pînă la o altă schimbare de ftoră.

5) ***General diez*** = , **care se scrie pe γα şi face diezi (urcă cu un semiton) toate notele βου întîlnite în cursul cîntării.**

Observaţie. Aceste două ftorale din urmă (general ifes şi general diez) se întîlnesc destul de rar în cîntările bisericeşti. Ftoraua (general ifes) înlocuieşte cîte odată, ftoraua *agem* din scara enarmonică a glasului III, prin efectul produs asupra treptei ζω, coborînd-o cu un semiton.

Despre Modulaţie

Am văzut în capitolul precedent că ftoralele produc acea schimbare sau trecere dela o scară la alta, sau dela un glas la altul, *trecere care se numeşte modulaţie.* Modulaţia este foarte necesară şi de bun efect în cîntare, pentru următoarele două consideraţiuni mai importante:

1. Variază cîntarea, care, dacă ar fi prelungită prea mult timp în aceeaşi scară, ar deveni monotonă.
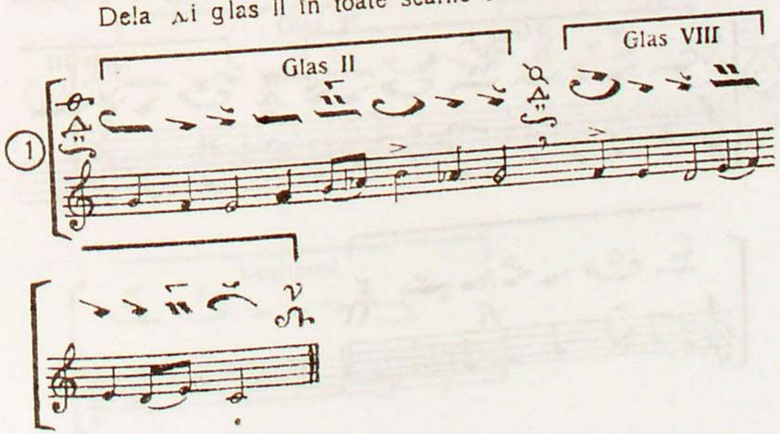
2. Prin modulaţii se poate reda, în chip mai expresiv, ideia textului de cîntare.
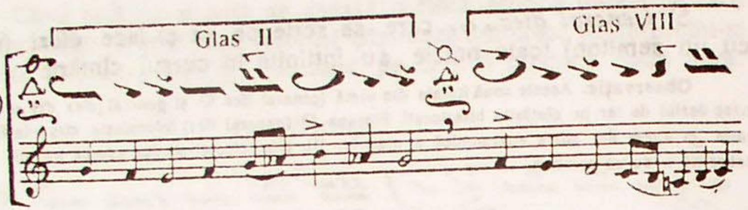
Ca şi în muzica occidentală liniară, modulaţia poate fi sau pasageră (trecătoare), sau definitivă. De obicei cîntările psaltice revin, după o modulaţie, la glasul (gama) iniţială.
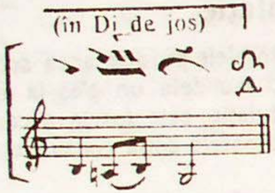
În muzica psaltică, modulaţiile se fac prin ajutorul ftoralelor, după cum în muzica liniară se fac prin ajutorul accidenţilor.
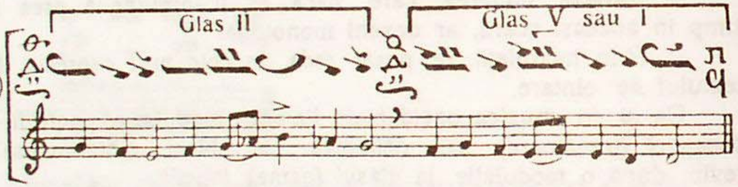
Modulaţii pasagere
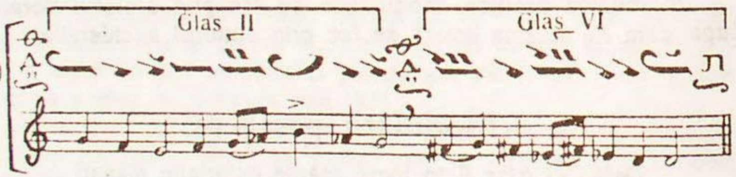
Dela Δι glas II în toate scările celorlalte glasuri.
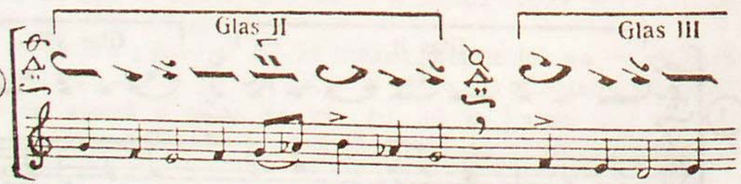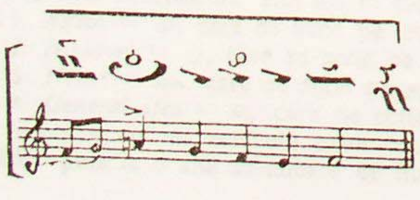


② 
Glas II
Glas VIII
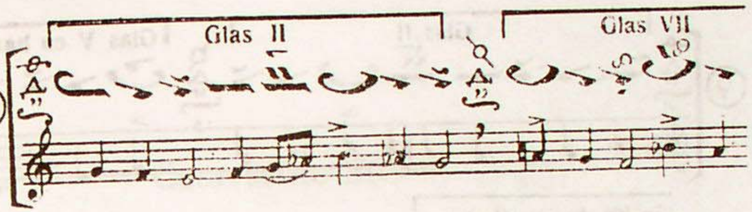

(în Di de jos)
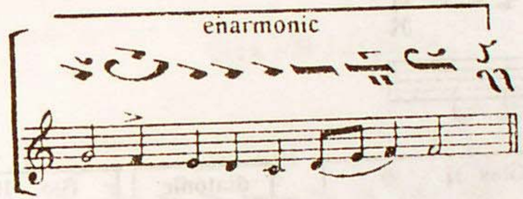
③ 
Glas II
Glas V sau I

④ 
Glas II
Glas VI
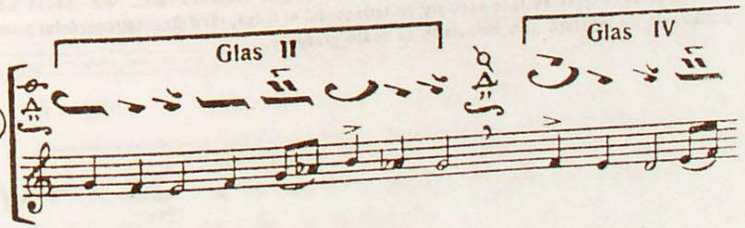
⑤ 
Glas II
Glas III
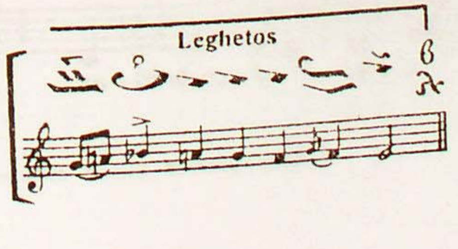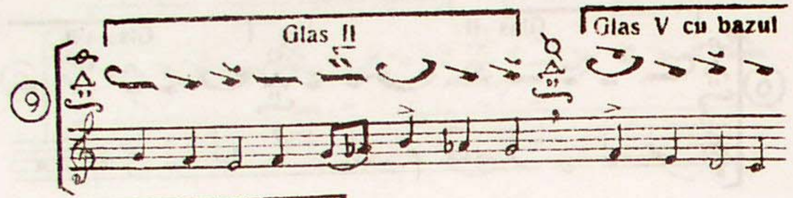


⑥ 
Glas II
Glas VII
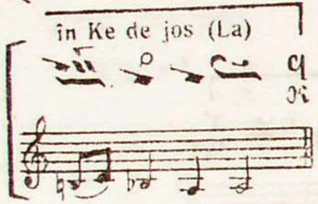

enarmonic
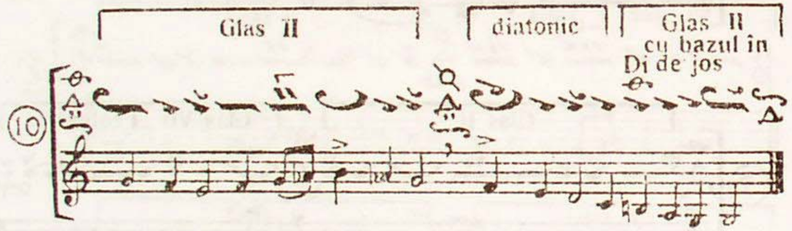
⑦ 
Glas II
Glas VII Protovaris

⑧ 
Glas II
Glas IV


Leghetos







Obsarvaţia I. Din exemplele de mai sus, se vede că treapta Δ-I (sol), baza glasului al doilea, este o treaptă centrală în formaţia tuturor scărilor (a se observa şi scara disdiapason cu două octave, incepînd dela Δ-i de jos, sol de jos).
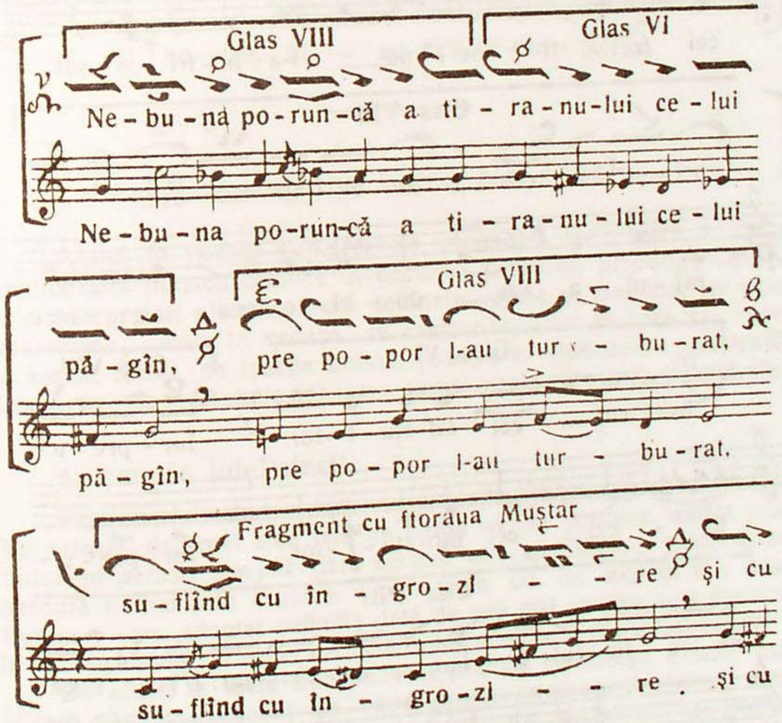
Observaţia II. I s'a zis glasului al doilea şi glas semi-cromatic, din cauză că jocul cîntării în acest glas se face exculsiv pe tetracordul al II-lea, rămînînd tetracordului prim, largă posibilitate de legătură prin modulaţie cu toate glasurile.

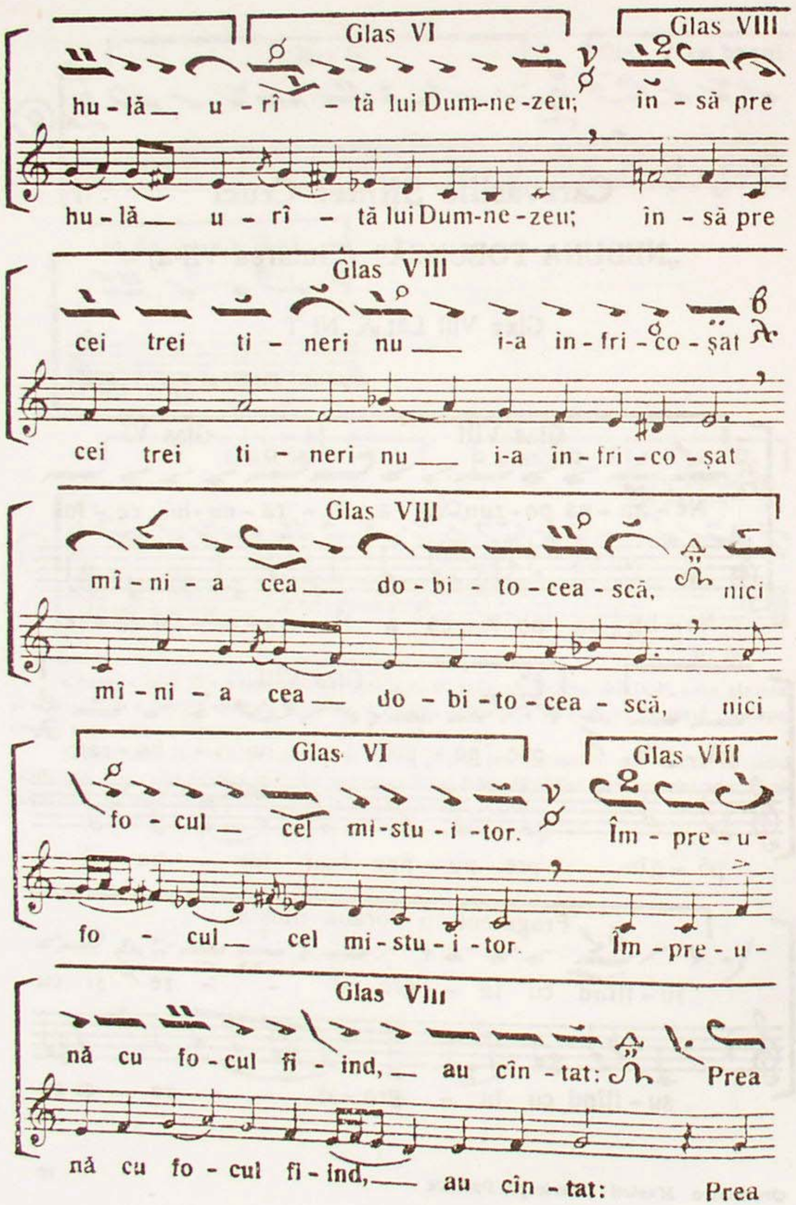
Catavasiile Sfintei Cruci
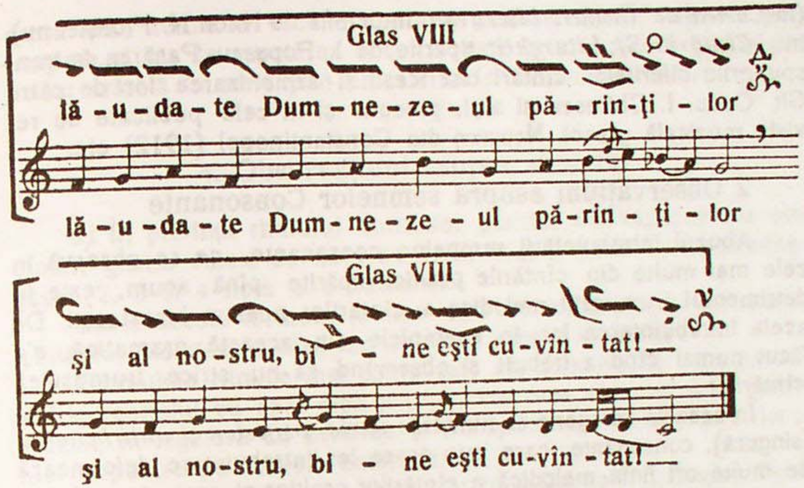
„NEBUNA POBUNCĂ" (Cîntarea VII-a)

Glas VIII Lăt Nı

după A. PANN şi N. IONESCU







—o—

Observaţiuni Generale Finale

Avînd în vedere numeroasele schimbări, prin care a trecut
semiografia muzicii psaltice în decursul timpului, precum şi diferi-
tele interpretări ale unora din semnele vocale şi mai ales ale con-
sonantelor; avînd în vedere, de asemenea, felul în care era reda
şi aşezat textul, ce însoţia notaţia psaltică în tipăriturile existente,
facem, pentru precizările necesare, următoarele observaţiuni generale:

1. Asupra lui Peţasti.

Faţă de variatele teorii şi interpretările vechilor psalţi în privinţa
lui *petasti*, dar mai ales faţă de faptul că, în practică, astăzi pre-
tutindeni *petasti simplu* (fără clasmă sau alte semne psaltice) se
execută numai prin urcarea unei trepte cu un accent mai pro-
nunţat, — am adoptat definiţia dată de cei mai mulţi autori psaltici,
în felul următor: „*Petasti urcă o treaptă, cîntîndu-se mai accentuat*".

De altfel, în toate transpunerile psaltice pe notaţia liniară, pu-
blicate până în prezent de către autori competenţi, *petasti* este
tradus prin urcarea unei trepte accentuate. Astfel se găseşte în
„*Îngerul a strigat*" de Macarie, armonizat de D. G. Kiriac, în „*Cu-
vine-se cu adevărat*" pe glasurile V şi VI de Ştefanache Popescu

(în *Cartea de Cîntări bisericești*, întocmită de Nifon N. Ploeșteanu), în *„Cîntările Sf. Liturghii"* tipărite de I. Popescu-Pasărea, în transpunerile diferitelor cîntări bisericești și armonizarea lor de către Gh. Cucu, I. Chirescu și alții, precum și în cele publicate de revista muzicală greacă Μουσικη din Constantinopol (1912) etc.

2 Observațiuni asupra semnelor Consonante

Abuzul întrebuințării semnelor consonante, ce se observă în cele mai multe din cîntările psaltice tipărite pînă acum, este în detrimentul frumuseții melodice a cîntărilor noastre bisericești. De acela întrebuințarea lor, în exemplele din această gramatică, s'a făcut numai cînd a trebuit și observînd să nu strice frumusețea cîntărilor.

În această categorie se numără: *varia, psifiston* și *antichenoma* (singură), consonante, care prin deasa lor întrebuințare deformează de multe ori linia melodică a cîntărilor psaltice și care, în vederea păstrării frumuseții acestor cîntări, vor fi întrebuințate numai acolo, unde ideea textului o va cere.

Antichenoma simplă (fără apli), în special, se găsește întrebuințată prea des și chiar fără rost. Ținînd seama că, în practică, execuția ei, mai ales la valori mici de note, este abea perceputră sau chiar nici nu se mai aude, neputîndu-se executa în acelaș fel (uniform) de grupuri de cîntăreți, va fi întrebuințată mai mult cu apli, iar singură, numai atunci cînd va fi nevoe.

De asemenea, *varia* va fi întrebuințată mai mult la formulele de cadențe, cînd este urmată de o notă cu clasmă.

Cît privește întrebuințarea psifistonului, care în transcriere se traduce întotdeauna prin apogiatura lungă sau scurtă, după caz, aceasta se va face mai rar, ținîndu-se seama că repetarea lui prea deasă este dăunătoare cîntării.

De altfel, în legătură cu întrebuințarea consonantelor din muzica psaltică, amintim că și în scrierea muzicii liniare, anumite ornamente variază, ca interpretare, dela secol la secol și chiar dela autor la autor.

3. Observațiuni asupra textului

Scrierea textului cîntărilor sub notele psaltice și liniare s'a făcut în conformitate cu regulile gramaticale observate azi în toate tipăriturile muzicii liniare. Astfel s'a evitat repetarea vocalelor la toate notele sub care se găsesc prelungite prin cîntare, așa cum

greșit erau scrise în vechile tipărituri psaltice. Fiind vorba de prelungirea și nu de repetarea vocalei respective, această prelungire a fost arătată în scris prin linioare ca și în muzica liniară.

4. Observațiuni asupra ritmului

a) În privința ritmului cîntărilor psaltice, am văzut că în aceste cîntări găsim valori de note de 1, 2, 3 și 4 bătăi; de asemenea găsim 2, 3 și 4 note la o bătae etc.

Toate aceste formule ritmice sînt suficiente pentru executarea cîntărilor bisericești, care fac obiectul acestei gramatici.

Formulele ritmice mai complicate ale combinației digorgonului și trigorgonului cu apli, dipli și tripli, vor face obiectul unui studiu special, în legătură cu scrierea și transpunerea cîntecelor și jocurilor populare pe ambele notațiuni.

b) Ca o complectare a celor arătate la Capitolul *„Despre Tact"* (pag. 59), adăugăm:

Deși tactul stihiraric, care arată o mișcare rară, a fost redat în muzica liniară prin termenii respectivi: *Andante* și *Larghetto*,— la stihirile vecerniei și utreniei glasurilor III și VII, care au o mișcare ceva mai vioale, am adoptat termenul: *Andantino*.

—o—

ORTOGRAFIA PSALTICĂ

după

MACARIE și ANTON PANN

ANEXĂ

ORTOGRAFIA PSALTICĂ

Din gramatica muzicii bisericeşti psaltice, am văzut că în această muzică avem patru feluri de semne şi anume : *vocale, timporale, consonante* şi *florale.*

Cele mai principale din acestea, fără de care nu se poate cînta, sînt *semnele vocale.* Celelalte semne complectează numai şi înfrumusețează cîntarea, exprimată în chip simplu prin semnele vocale.

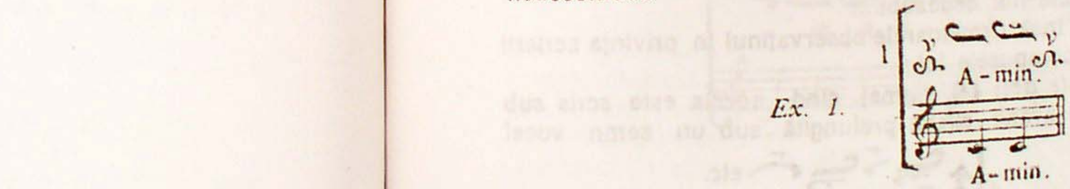
De aceea, în tratarea ortografiei psaltice, vom lua pe rînd cele zece semne vocale şi vom arăta regulile, după care acestea pot să se scrie şi să se complecteze, *atît între ele,* cît şi cu celelalte semne : *timporale, consonante* şi *florale.*

Începem deci cu primul semn vocal :

I. ISON : —

Isonul se poate scrie şi singur şi cu alte vocale. Singur, se scrie, cînd sunetul, ce reprezintă, trebue să se cînte simplu, neaccentuat.

Ex. 1.
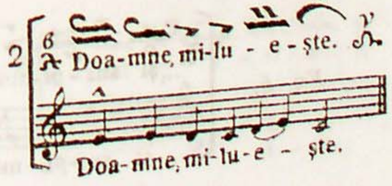


1) Cu semne vocale :

Isonul se scrie numai cu *oligon* şi cu *petasti* şi anume sprijinit pe aceste două vocale . Astfel :
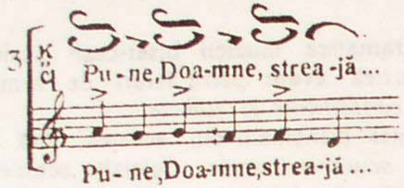
a) *Sprijinit pe oligon* se scrie, cînd silaba cuvîntului de sub el este puțin accentuată, urmînd apoi alt ison cu vocale coborîtoare.

Ex. 2.
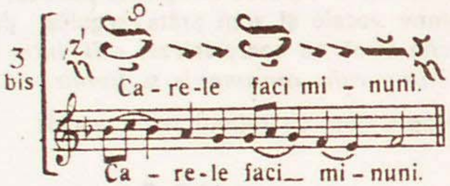


b) *Sprijinit pe petasti*, se scrie, cînd silaba de sub el cere un ton mai accentuat, urmînd apoi un semn vocal coborîtor.

Ex. 3.



Observaţie. Dacă petasti are şi clasmă, atunci urmează după el două semne vocale coborîtoare

Ex. 3 bis-
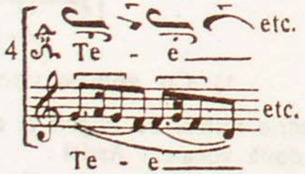


2) Cu semne timporale:

Isonul se poate scrie cu toate semnele timporale afară de argon. *Gorgonul* se scrie deasupra şi dedesubt, *clasma* deasupra, iar *apli* cu compusele lui, dedesubt.

Avem de făcut însă următoarele observaţiuni în privinţa scrierii isonului cu apli şi compusele lui:
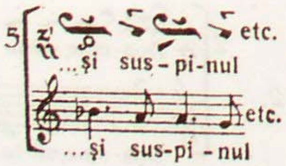
a) *Ison primeşte apli* (·), numai cînd acesta este scris sub antichenoma, textul având silabă prelungită sub un semn vocal coborîtor.

Ex. 4.
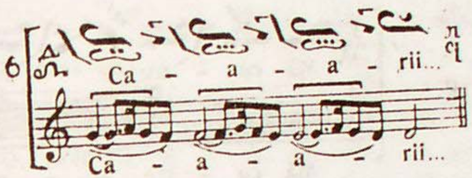


b) Dacă silaba nu se prelungeşte, atunci antichenoma cu apli este înlocuită *cu clasma*

Ex. 5.
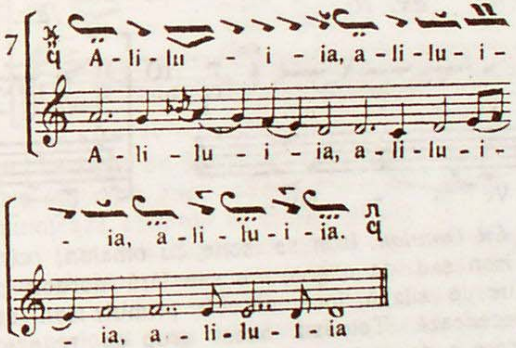


c) Cu celelalte compuse ale lui apli (‥ , ⁖ etc.) isonul se scrie numai dacă are dedesubt eteron precedat de varia, iar silaba textului se prelungeşte mai departe

Ex. 6.



d) Dacă însă textul are silabă nouă la vocala coborîtoare, ce urmează după ison, atunci compuşii lui apli se scriu fără eteron şi fără varia.

Ex. 7
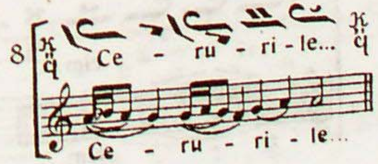


3) Cu semne consonante

Isonul se poate scrie cu toate semnele consonante astfel:

a) *Cu varia*, în afară de întrebuinţarea ei, arătată mai sus la semnele timporale (2, c), isonul se mai scrie, *cînd urmează după el un semn vocal coborîtor*, textul având acelaşi silabă în prelungire.

Ex. 8.
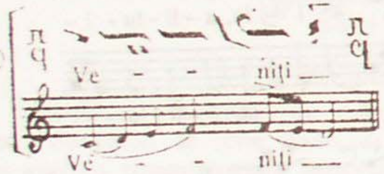


Observaţie. Cînd semnul vocal coborîtor este *iporoi*, varia se scrie numai dacă amîndouă notele coborîtoare ale lui iporoi se iau în ridicarea mîinii prin digorgon; sau dacă după iporoi, urmează şi un apistrof, tustreiele coborîtoare se vor lua în ridicarea mîinii prin trigorgon.

Ex. 9.
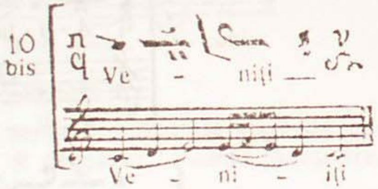


Excepţie se face la sfîrşitul frazelor muzicale, cînd iporoi poate să aibă numai un gorgon (Ex. 10). Iar cîte odată să fie şi fără gorgon (Ex. 10 bis).
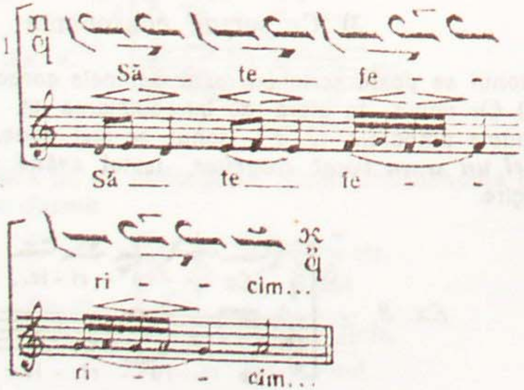
Ex. 10.



Ex. 10 bis.
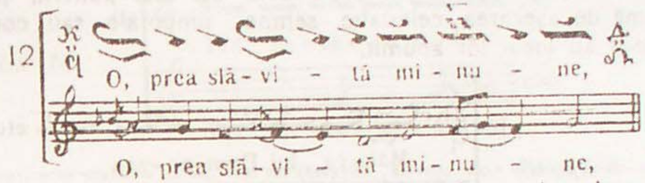


b) *Cu Omalon.* Ison se scrie cu omalon, cînd este precedat de alt ison sau de oligon, cu sau fără gorgon şi avînd sub el prelungire de silabă, începută sub primul ison sau sub oligonul ce-l precedează. Totodată acest grup de note este *precedat de varia*, spre a da mai multă putere lucrării omalonului.



Ex. 11.
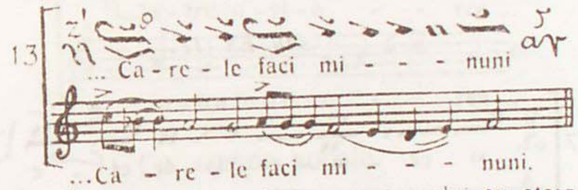
c) *Cu psifiston.* Cînd după Ison urmează două sau mai multe vocale coborîtoare şi ideia textului cere ca isonul să se cînte mai cu putere, atunci isonul se scrie cu psifiston.

Ex. 12



Dacă însă isonul are şi clasmă, atunci, după el, trebue să urmeze două sau mai multe coborîtoare, dintre care cel puţin coborîtorul dintîi trebue să aibă clasmă.
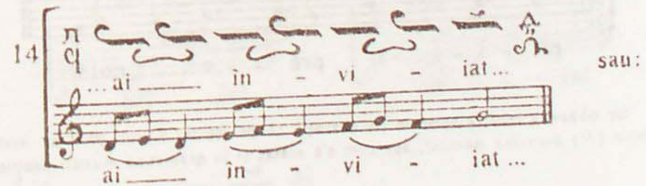
Ex. 13



d) *Cu eteron.* În afară de întrebuinţarea isonului cu eteron la semnele timporale (cu dipli, tripli etc.) arătate mai sus (I, 2, c.), isonul mai întrebuinţează eteronul în următorul caz

Când după un ison sau oligon cu silabă (sau prelungire de silabă) urmează un alt ison, care prelungeşte silaba de sub isonul sau oligonul precedent şi ideea textului sau simţul muzical cere o uşoară ondulaţie superioară între cele două note de acelaşi înălţime, atunci acele note se leagă prin eteron

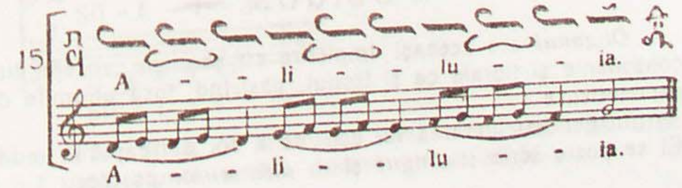
Ex. 14



sau:
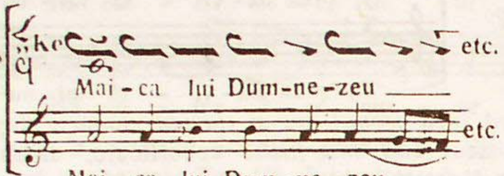
sau

Ex. 15
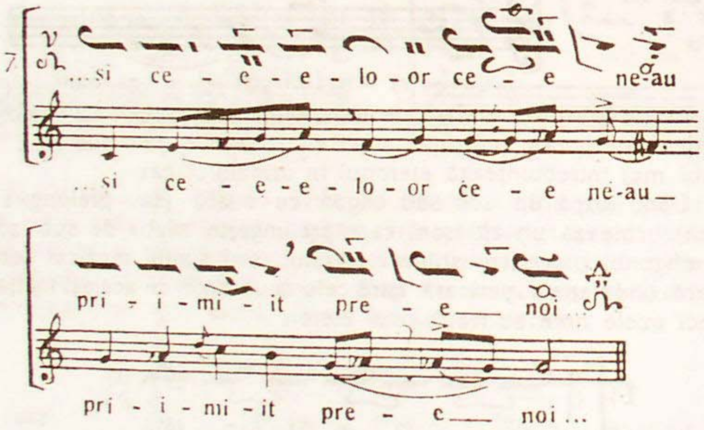


e) *Cu semne ftorale.* Isonul se poate scrie cu oricare ftora, după cerințele compoziției muzicale. Ftoralele se pot scrie atât sub son, cit și deasupra lui, după locul cel mai potrivit, ținându se eamă de așezarea celorlalte semne: timporale sau consonante, care-și au locul lor anumit.

Ex. 16.



sau Ex. 17.



Se observă însă la semnele de alterație că de obicei diezul (σ) se scrie dedesubt iar ilesul (ρ) deasupra isonului, așa cum s'a arătat și in gramatica muzicii psaltice.
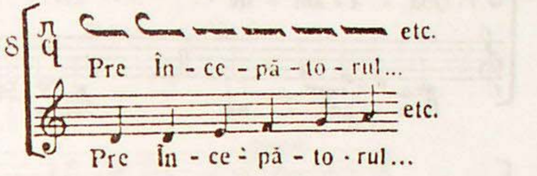
II. OLIGON: —

Oligonul are aceeași împletire cu semnele vocale, timporale, consonante și ftorale ca și isonul, păstrînd însă anumite deosebiri caracteristice.

În general lucrarea lui este de a sui o treaptă in mod liniștit. El se poate scrie și *singur* și *cu alte semne* psaltice.
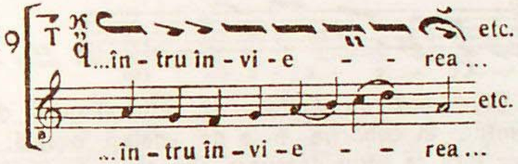
Singur se scrie, cînd sue treptat mai multe note, avînd de obicei, sub fiecare notă, silabă nouă:

Ex. 18.



Observație. In cîntările cu tact mai rar (heruvice, axioane, etc.) oligonul poate primi și prelungiri de silabă:

Ex. 19.
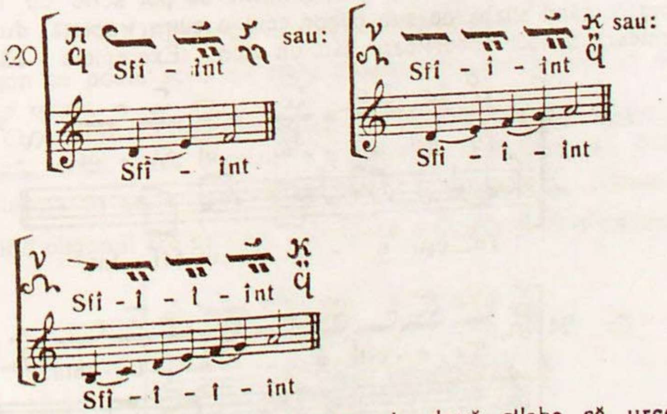


1) Cu semne vocale

Dintre semnele vocale, oligonul are mai deasă împletire cu cele *două chendime*, care se pot scrie și *de desubt* și *după el* și *deasupra lui*.
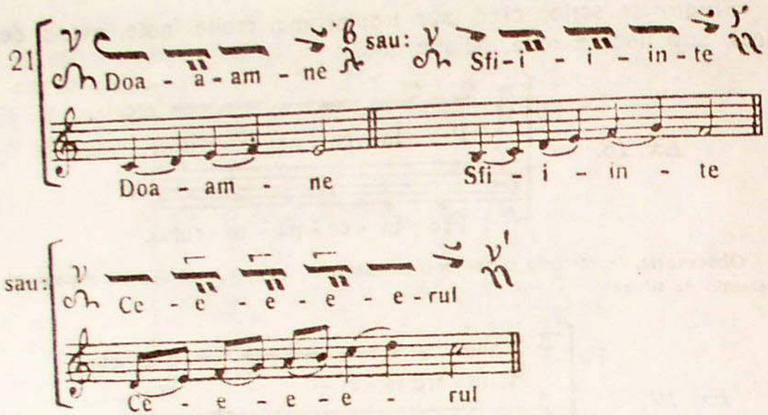
a) *Chendimile sub oligon* se scriu, cînd silaba textului trebue să urce treptat două sau mai multe note perechi (2-4-6 etc.):

Ex. 20.
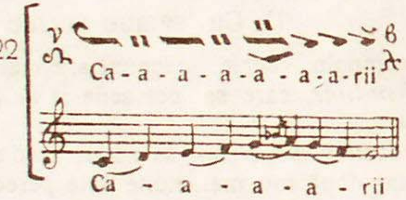


Cînd e nevoe însă, ca un cuvînt de două silabe să urce treptat 3-5-7 note, atunci urcăm numai prima silabă:
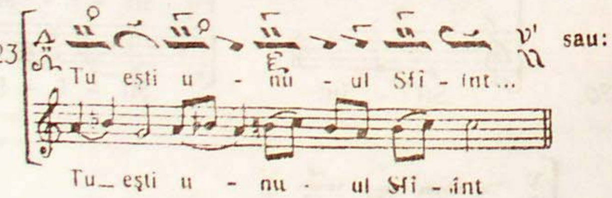
Ex. 21
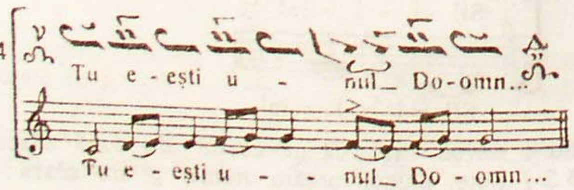
21 

b) *Chendimile după oligon* se scriu singure, după suire treptată, urmînd în coborîre note de aceiași durată. Ultimile două chendime însă se scriu deasupra oligonului cu psifiston.

Ex. 22. 22 
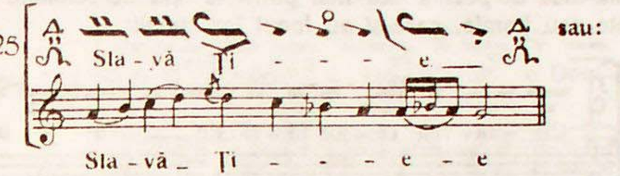
c) *Chendimile deasupra oligonului* se pot scrie cu sau fără gorgon, când silaba de sub oligon cere o suire treptată, după care urmează o notă coborîtoare sau un ison. (Exemplele 23 și 24).
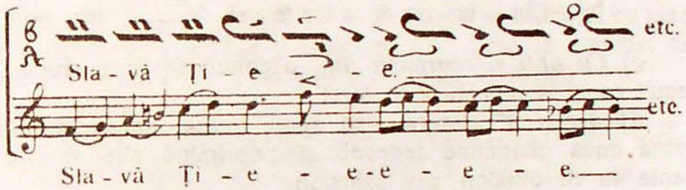
Ex. 23 

Ex. 24 

Se mai pot scrie doi sau trei oligoni la rînd cu chendimile deasupra, cînd mai departe urmează ison.

***Exemplu* 25, 26**

Ex 25 

Ex 26 
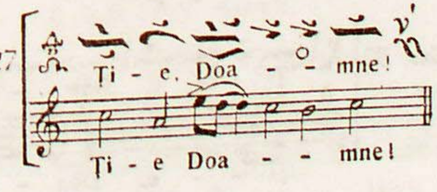
Observație generală

Oligonul, pe lîngă combinațiile cu semnele vocale, și, mai poate primi deasupra lui *isonul* și toate semnele vocale coborîtoare, care, în acest caz se cîntă mai accentuat, cum s'a arătat și în *Gramatica Psaltică* (pag 22)
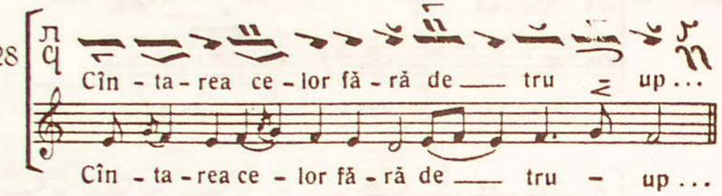
2) Oligon cu semnele timporale

Oligon se poate scrie cu toate semnele timporale, păzind următoarele reguli

a) *Cu clasma*. Obișnuit clasma se scrie deasupra oligonului astfel . Însă, dacă oligonul are deasupra chendima sau ipsili, atunci clasma se scrie sub oligon, astfel sau . Numai în cazul, cînd oligonul are psifiton, clasma se scrie alături de chendima.

Ex 27 
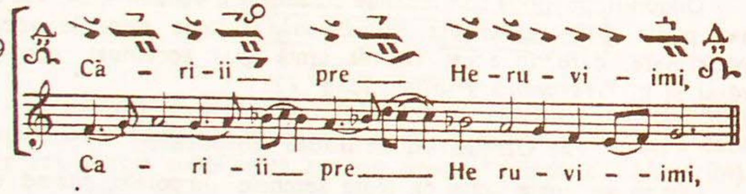
b) *Cu gorgon* şi *compuşii lui* se poate scrie întotdeauna, afară de cazul, cînd oligonul va avea *psifiston* sau *omalon*, care nu pot merge cu gorgon. *În general gorgonul se scrie deasupra oligonului*, iar dedesubt, atunci cînd oligonul începe o frază muzicală. Se ţine seama însă de poziţia cea mai potrivită faţă de celelalte semne consonante sau ftorale, care-şi au locul lor stabilit.

Ex. 28 

c) *Cu apli şi compuşii lui*, oligonul se scrie după aceleaşi reguli ca şi isonul (1, 2, *a* şi *c*).

d) *Argon* şi *diargon* se scriu numai deasupra oligonului, avînd două chendime dedesubt şi neprimind alte semne consonante de cît omalon, sau psifiston.
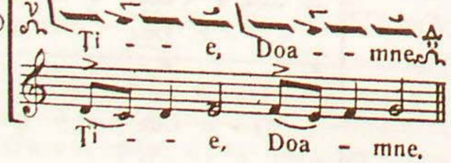
Exemplu : 29

29 

3. Oligon cu semne consonante
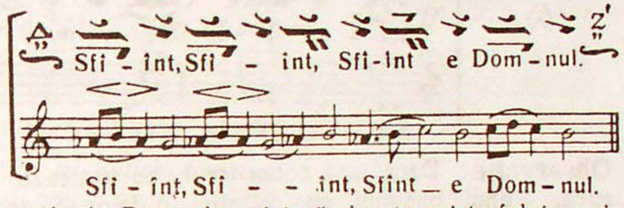
Oligonul, ca şi isonul, întrebuinţează de asemenea toate semnele consonante astfel:

a) *Oligon precedat de varia* se scrie, cînd după el urmează, pe acelaşi silabă, un coborîtor cu gorgon.
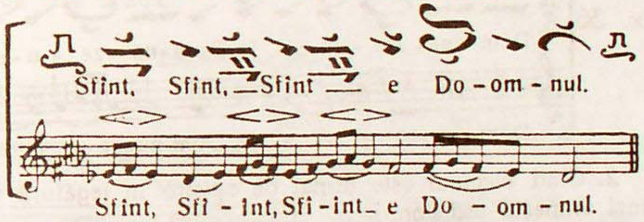
Ex. 30 

b) *Oligon cu varia şi eteron*, se va vedea mai departe tot la acest capitol (3), *lit. g*.
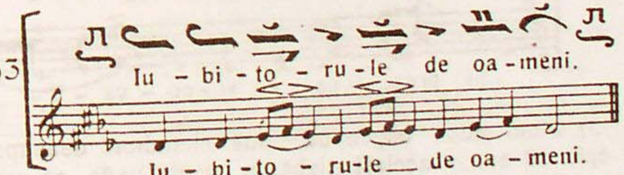
c) *Oligon cu omalon*. Cînd ideea textului cere în cîntare o accentuare mai mare, oligonul primeşte clasma sau argon şi se scrie *cu omalon*, urmînd după el un epistrof de asemenea cu clasmă.

Ex. 31 
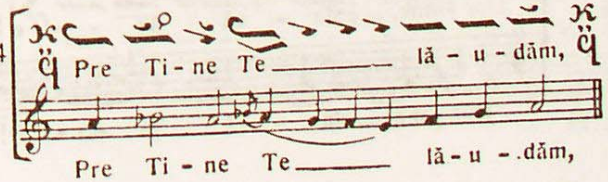
Observaţia 1: De multe ori însă durata epistrofului cu clasmă poate fi înlocuită cu două chendime, ce urmează imediat după epistrof, lucrarea lui omalon referindu-se tot la oligon

Ex. 32 

Observaţia 2: Oligonul cu clasmă poate primi omalon şi în cazul, cînd după el urmează un epistrof simplu, fără nici un semn timporal.
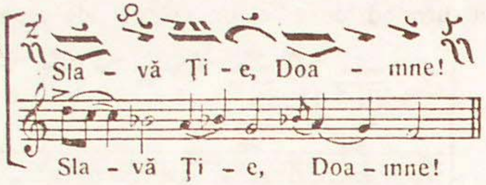
Ex. 33 

Observaţia: 3 Dacă ideea melodică nu cere oligonului cu clasmă ondulaţia omalonului, atunci nu se mai pune omalon sub oligon, deşi urmează epistrof cu clasmă.
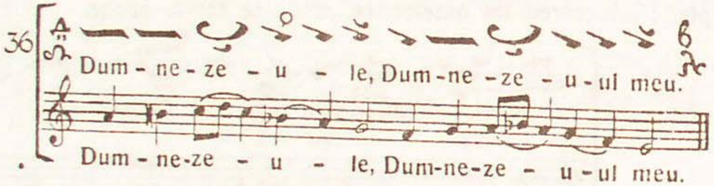
Ex. 34 

d) *Oligon cu psifiston* se scrie:
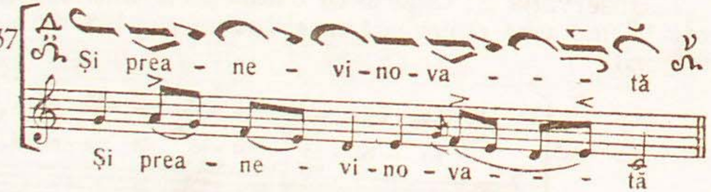
1). Cînd urmează după el un semn vocal coborîtor *de aceiaşi durată.*

Ex. 35
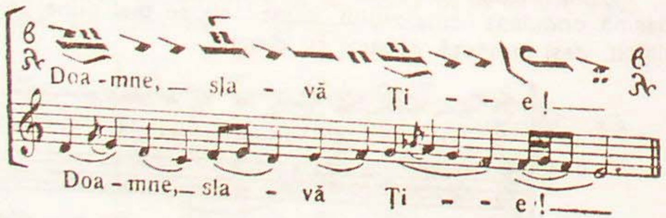

Observaţie: Dacă însă coborîtorul, ce urmează, are durată mai mică, atunci oligonul cu psifiston e înlocuit de petasti cu clasmă, ast-fel:

Ex. 36
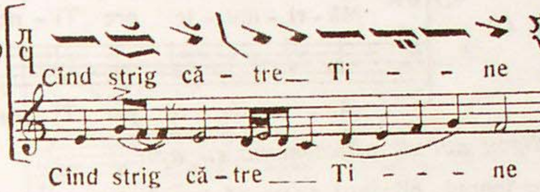

2. Cînd oligonul este urmat de epistrof în legătură cu elafron, atunci primeşte psifiston,

Ex. 37


3) Cînd, după oligon cu două chendime deasupra, urmează doi epistrofi avînd aceiaşi silabă, în loc de varia, se scrie la oligon psifiston.

Ex.


4). Cînd după oligon urmează două sau mai multe coborîtoare, cel dintâi avînd aceiaşi durată cu oligon, atunci oligonul primeşte deasemenea psifiston.
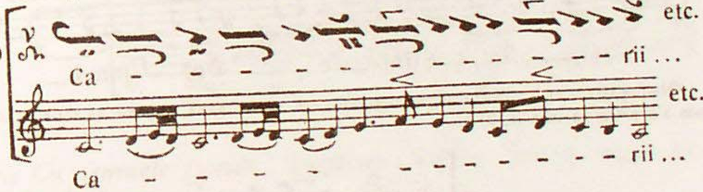
Ex. 39


e) O*ligon cu antichenoma.*
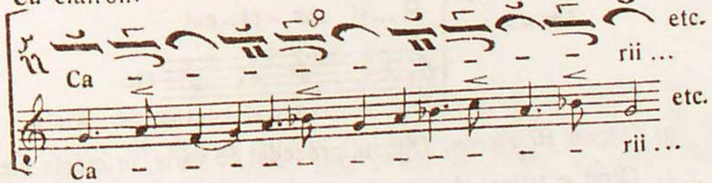
Oligonul poate primi antichenoma, cînd vrem să fie luat cu o săltare repede, fără silabă, ca şi cum ar avea două chendime, urmînd apoi unul sau mai multe pogorîtoare (epistrof sau elafron) de asemenea fără silabă.

Exemplele 40 şi 41.
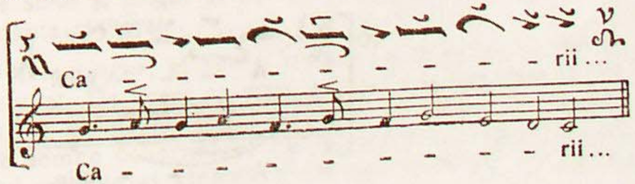
Cu epistrof:

40


Cu elafron:
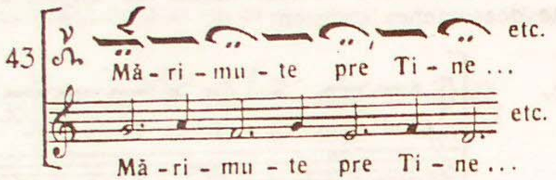
41


Observaţia 1. Dacă după oligon cu antichenoma, urmat de epistrof, vine un oligon urmat de elafron, atunci antichenoma se pune numai la oligonul urmat de epistrof.

Ex. 42.


Observația 2. Dacă sub elafron avem silabă nouă, oligonul nu primește antichenoma, ci se scrie simplu astfel:
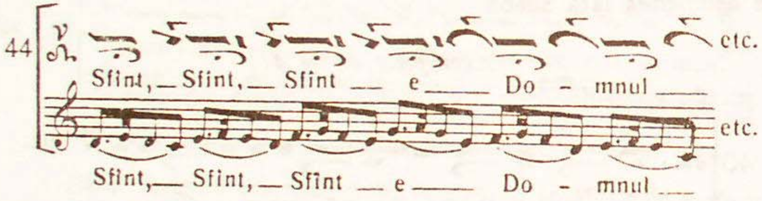
Ex. 43.



f) *Oligon avînd antichenoma cu apli.*
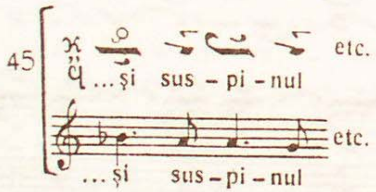
Ca și isonul, oligonul poate să întrebuințeze antichenoma cu apli, dacă coborîtorul, ce urmează după el, are aceiași silabă.

Exemplul 44



Observație. Cînd coborîtorul, ce urmează, are silabă nouă, oligonul se scrie cu clesmă, precum s'a arătat la ison (I, 2, b).

Ex. 45.



g) *Oligon cu eteron.* Oligon, precedat de varia, primește eteron:
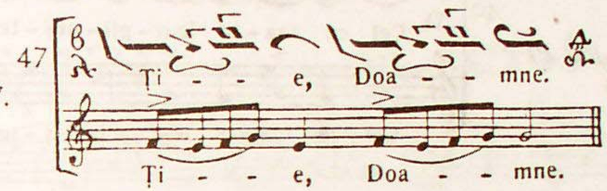
1. Cînd e urmat de un coborîtor cu gorgon, legat de alt oligon prin prelungire de silabă.

Ex. 46.
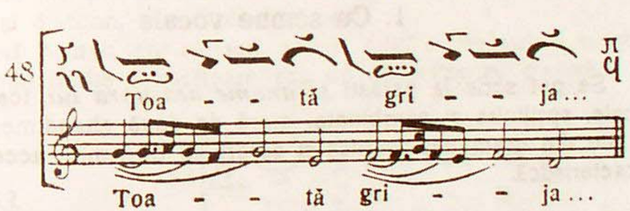


2. Deasemenea dacă, după coborîtorul cu gorgon, urmează alt oligon cu două chendime deasupra avind gorgon și fiind urmat de un coborîtor sau de ison.

Ex. 47.



3. Oligonul mai primește eteron, urmat de un coborîtor cu aceiași silabă, cînd trebue să-și prelungească durata cu două, trei, sau mai multe bătăi, prin dipli, tripli etc.

Ex. 48



h) *Cu semnele florale,* Oligonul păzește aceleași reguli ca și isonul (v. I e).
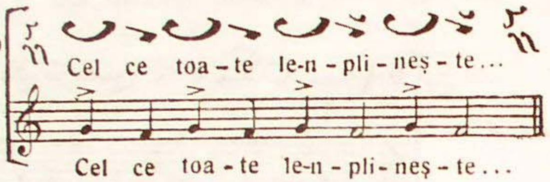
III. PETASTI :

În afară de cele arătate în *Gramatica Muzicii Bisericești Psaltice* relativ de *petasti* singur și *petasti* cu clasmă, la capitolul semnelor vocale și timporale, mai avem de observat în privința lui petasti următoarele reguli de ortografie:

Petasti se scrie și singur și cu celelalte semne vocale, timporale, consonante și florale.

Cînd se scrie singur, el sue o treaptă ca și oligonul, însă în chip mai accentuat. De aceea se scrie întotdeauna pe silaba accentuată a cuvîntului din textul cîntării și după el trebue să urmeze unul sau două semne coborîtoare. Petasti se întrebuințează atunci, cînd în mersul melodic al cîntării avem nevoe de un ton suitor,
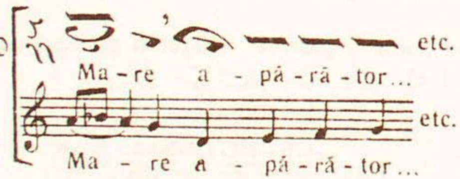
care să aibă mai multă tărie şi după el să urmeze o notă coborîtoare, cu sau fără clasmă.

Ex. 49: 49
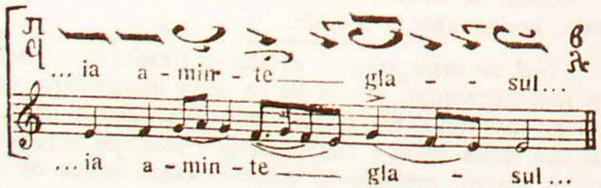

Observaţie. După petasti nu se scrie nici ison, nici vre-un semn vocal suitor, *nici doi sau mai mulţi petasti nu se scriu unul după altul,* ci urmează în totdeauna semne vocale vocale coborîtoare.

1. Cu semne vocale

Se pot scrie la petasti *şi anume deasupra lui,* toate semnele vocale, sprijinite şi combinate, afară de două chendime, după cum se ştie din gramatica psaltică şi cărora le transmite accentuarea sa caracteristică.
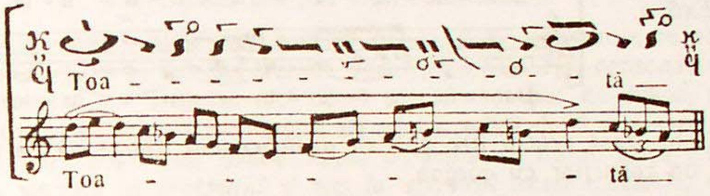
Ex. 50. 50


Observaţia 1. Cînd melodia merge treptat în suire şi ultimul semn vocal suitor va cere clasmă, fiind urmat de două semne vocale coborîtoare, atunci ultimul semn vocal suitor trebue să fie petasti, astfel:

Ex. 51. 51


Observaţia 2. Dacă, după ultimul semn vocal suitor, va urma imediat un epistrof şi apoi un iporoi, atunci acel ultim semn vocal suitor trebue să fie iarăşi petasti, astfel:
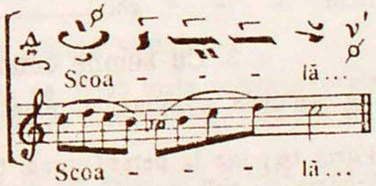
Exemplul 52
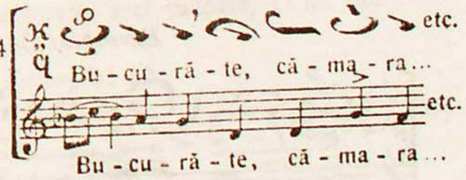
52
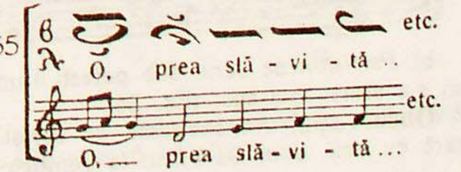

2 Cu semne timporale

Dintre semnele timporale, petasti primeşte *clasma şi apli cu antichenoma*. Nu primeşte nici o dată: gorgon sau compusele lui, nici argon şi diargon, nici dipli, tripli etc.

a) *Cînd petasti are clasmă,* atunci după el trebue să urmeze două sau mai multe coborîtoare sau un coborîtor cu clasmă.

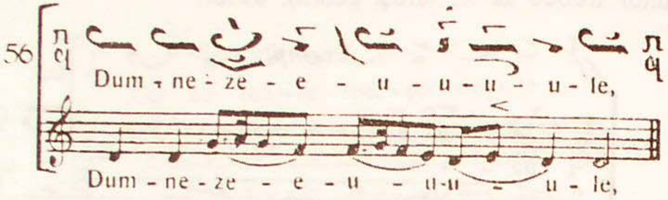
Ex. 53. (cu două coborîtoare): 53


Ex. 54. (cu mai multe coborîtoare): 54


Ex. 55, (cu un coborîtor cu clasmă): 55
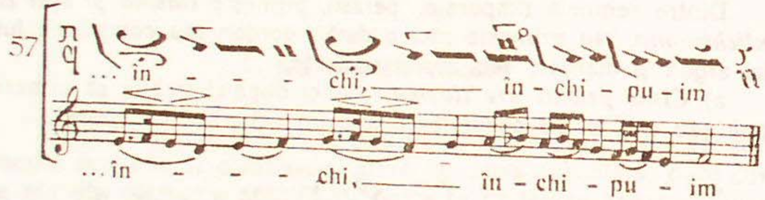

Observație. *Petasti cu clasmă,* urmat de un singur coborîtor fără clasmă, nu se scrie de cît în această formulă de cadență ;

Ex.5. 6.



b: *Dacă petasti are apli cu antichenomă,* trebue să fie urmat de un coborîtor cu gorgon.

Exemplul 57



3. Cu semne consonante

Dintre semnele consonante, petasti primește numai *varia* și *psifiston.*

a) *Varia* se pune la petasti numai în cazul, când petasti are sub el antichenoma cu apli, ca în exemplul de mai sus (57) sau astfel :

Exemplul 58



b) *Psifiston* se scrie sub petasti numai în formula de cadență cum s-a arătat mai sus. (Ex. 56).

Observație. Antichenema se scrie sub petasti numai în legătură cu apli, cum s-a văzut la semnele timporale (2. b *Ex.* 57).
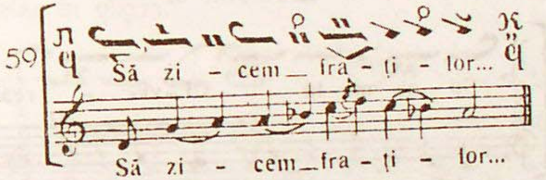
4. Cu semne ftorale

Petasti primește atît semnele de alterație: *diez* și *ifes,* cît și semnele ftorale, după aceleași reguli ca și oligonul.

IV. CELE DOUĂ CHENDIME: ״

Cele două chendime, numite pe scurt și *chendimile,* se pot scrie și singure și cu alte semne vocale, timporale și consonante. Dar pentrucă nu primesc nici odată sub ele început de silabă, ci se scriu totdeauna pe prelungire de silabă, adică după alte semne vocale, care pot primi silabă nouă de aceia ele nu se scriu nici o dată singure *la începutul* și nici *la sfîrșitul* frazei muzicale, ci după alte semne vocale, de care trebue să fie legate

Ex. 59.
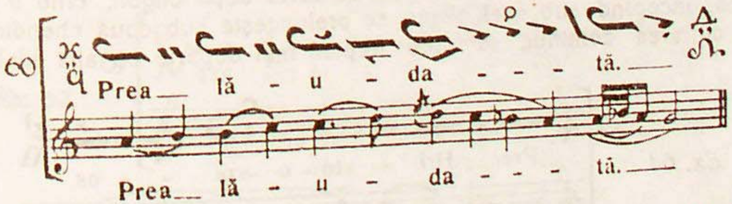


1. Cu semne vocale

Chendimile se pot scrie pe lîngă toate semnele vocale, afară de petasti și chendima simplă. În chip obișnuit însă ele se alătură mai ales de *ison* și *oligon.*

a) *Cu ison.* Chendimile nu se scriu nici o dată deasupra sau dedesubtul lui ison, ci numai după el, în rînd ; iar după chendime nu poate urma vocală coborîtoare, nici sultoare, ci iar ison.
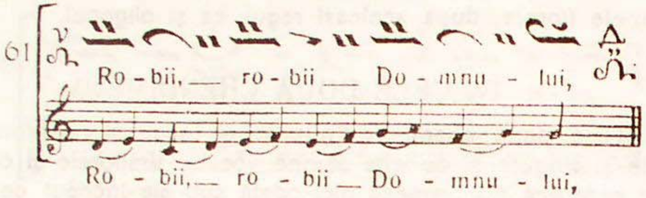
Exemplul 60



b) *Cu oligon.* Chendimele se scriu cu oligon în trei feluri: *deasupra oligonului, sub oligon* și *după oligon.*
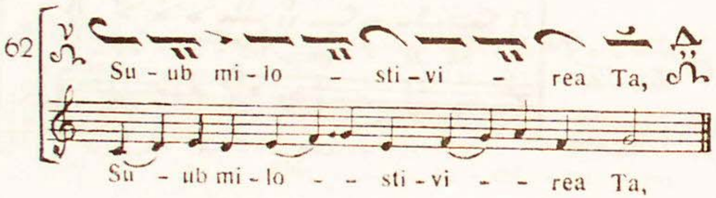
1. *Deasupra oligonului* se scriu, cînd urmează după ele o vocală coborîtoare.

Ex. 61.
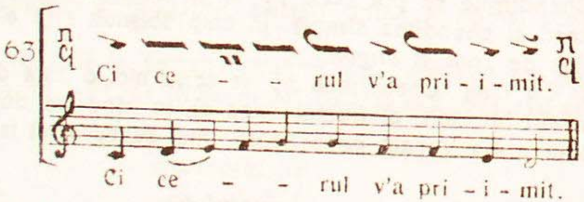


2. *Sub oligon* se scriu, cînd silaba începută pe nota, ce precedează chendimile, urcă mai departe terminîndu-se la oligonul de deasupra chendimilor:

Exemplul 62
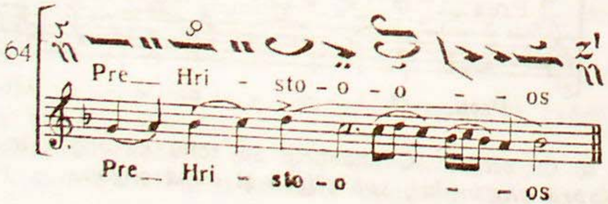


sau şi mai departe pe altă notă.

Ex. 63.
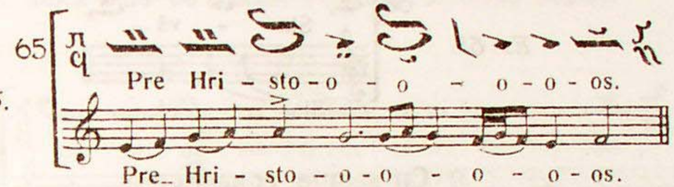


3. *După oligon.* Chendimile se scriu după oligon, cînd o silabă, începînd sub acel oligon, se prelungeşte sub două chendime şi cîntarea continuă să urce treptat mai departe cu altă silabă.

Ex. 64.
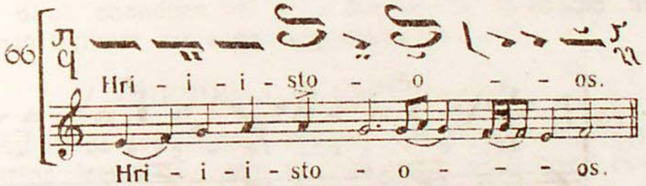


Observaţia 1. Dacă însă după ultimile chendime, în loc de vocală suitoare, urmează ison deasupra lui petasti, atunci chendimile nu se mai scriu după oligon, ci deasupra oligonului.

Ex. 65.



Observaţia 2. În caz cînd avem în text numai două silabe (ex, Hri-stos), atunci primele chendime se scriu sub oligon, iar ultimele se prefac în oligon.

Ex. 66.
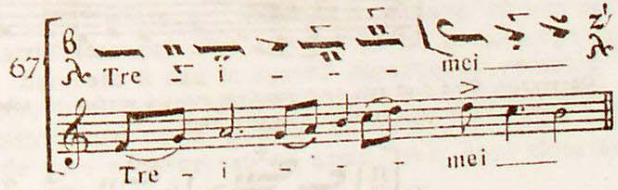


2. Cu semne timporale

Dintre semnele timporale cele două chendime primesc numai *gorgonul* cu compusele lui şi *argon* cu *diargon*, astfel:

a) *Chendimile pot primi gorgon* dedesubt sau deasupra, după cum sînt şi ele scrise, adică: primesc *gorgonul dedesubt*, cînd sînt scrise după oligon, şi *gorgonul deasupra*, cînd sînt scrise sub oligon sau deasupra lui.
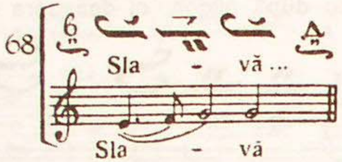
Ex. 67.



b) *Chendimile cu argon* se scriu totdeauna astfel: (deasupra oligonului cu două chendime dedesubt). Argonul are rol şi de gorgon şi de clasmă; adică la cele două chendime în ridicarea

mîinii pe prelungire de silabă, iar oligonului îi mai adaugă o bătae asupra aceleiaşi silabe.

Ex. 68.
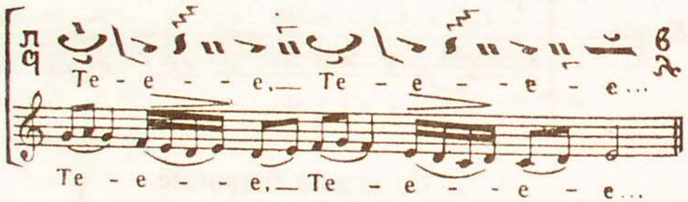


3) Cu semne consonante

Dintre semnele consonante chendimile întrebuinţează *varia, omalon* şi *psifiston*.

a) *Varia* este întrebuinţată de cele două chendime, numai cînd ele trebue să se ia în ridicarea mîinii prin digorgon, trigorgon, etc.

Ex. 69.



b) *Omalon*. Chendimile primesc omalon, cînd se scriu după ison şi se iau în ridicarea mîinii prin digorgon.

Ex. 70.
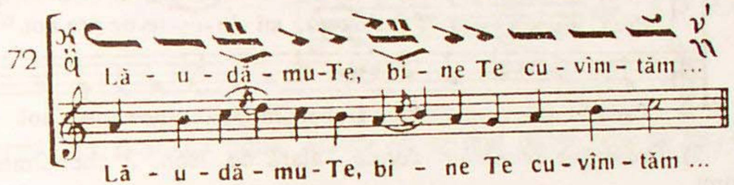


Observaţie. Cînd după cele două chendime urmează imediat un coborîtor, atunci ele şi isonul dinaintea lor se scriu deasupra oligonului astfel :

Ex. 71.



c) *Psifiston*. Chendimile primesc psifiston numai cînd se scriu deasupra lui oligon, prelungind o silabă accentuată din text iar după dînsele urmează semne coborîtoare, după regula oligonului cu psifiston, adică fiind de aceeaşi durată şi coborînd treptat.

Ex. 72.



4) Cu semne ftorale

Cele două chendime pot primi atît semne de alteraţie cît şi ftorale ; însă întîlnim rar această întrebuinţare a lor.

V. CHENDIMA ŞI IPSILI şi

Întrebuinţarea acestor două semne vocale nu are reguli speciale, ci este strîns legată de aceia a lui *oligon* şi *petasti*, cu care se scriu întotdeauna şi păzesc regulile ortografice ale acestor două importante semne vocale, aşa cum s-a arătat la capitolele respective.

E de observat însă că, pentru evitarea oricărei confuzii, după chendimă nu se scriu cele două chendime, de ex. astfel: , ci chendimile se scriu deasupra oligonului în modul acesta : [1].

VI. EPISTROF

(La Macarie şi în teoreticoanele vechi numit *apostrofos*)
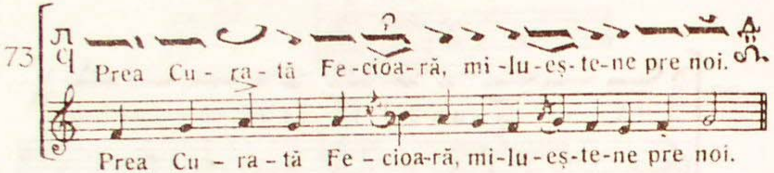
Epistroful se scrie singur, dacă tonul său coborîtor nu trebue accentuat. Cînd e nevoe însă de accentuare mai pronunţată, atunci se scrie deasupra altor semne vocale, pe care epistroful le stăpîneşte, dar care îi dau în schimb accentuarea necesară. Dacă totuşi se cere unei note o deosebită expresie, atunci semnul vocal de sub epistrof mai poate primi şi un semn consonant, potrivit expresiei, de care e nevoe, sau un semn ftoral, dacă ideea textului cere modulare.

1. În *Teoreticonul* lui Macarie (cap. 7) se găseşte totuşi *«această alcătuire»* , *«cu toate că pricinuieşte neobicinuinţă»*, observă însuşi Macarie.

Astfel epistroful se poate scrie :
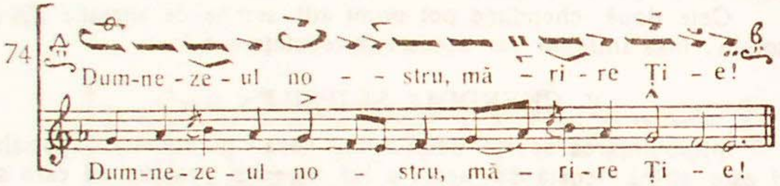
1) *Singur,* întrebuințarea cea mai obișnuită a sa.

Ex. 73.



2) *Deasupra semnelor vocale,* afară de ison, 2 chendime și iporoi.

Ex. 74.
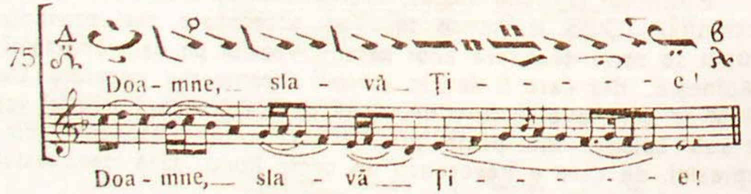


3) *Cu toate semnele timporale,* afară de argon (vezi exemplul precedent).

4) Epistrof cu semne consonante

a) *Epistroful singur* poate primi, din semnele consonante, numai *varia* și *antichenoma cu apli.*
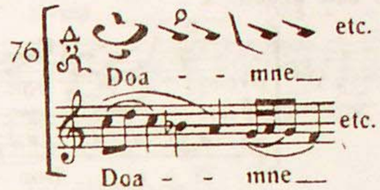
Ex. 75.



Observația 1-a. Fiecare pereche de epistrofi, din exemplul de mai sus, este precedată de varia. Aceasta e regula ortografică, cînd silaba dedesubt începe pe primul din cei doi epistrofi, care
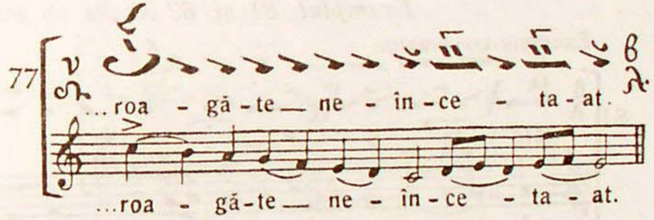
formează perechea. Dacă însă silaba textului începe pe altă notă, atunci prima pereche de epistrofi nu mai primește varia înaintea lor.

Ex. 76.
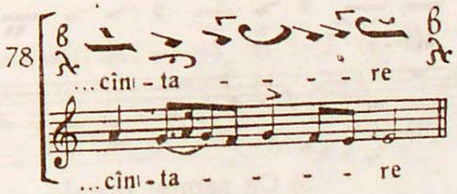


Observația 2-a. Dacă epistrofii nu sînt perechi și cel din urmă are și silabă nouă, atunci nu se mai pune varia la nici unul.

Ex. 77.



b) *Cu antichenoma și eteron.* Epistrolul primește antichenoma numai cu apli, după care urmează un coborîtor cu gorgon

Ex. 78.
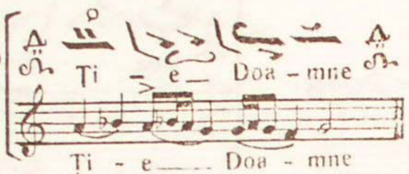


Observația 1. Când epistroful trebue ținut mai mult timp, atunci în locul antichenomei, se pune *eteron* cu dipli, tripli etc., cum am văzut și la *ison* (I, 2, c) și la oligon (II, 3, g).

Ex. 79.



Observația 2. Epistroful poate primi eteron și fără dipli, tripli etc., cînd după el urmează un alt epistrof cu aceiași silabă și după care vine ison sau oligon.
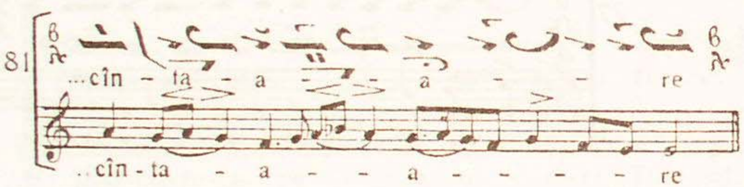
Ex. 80.
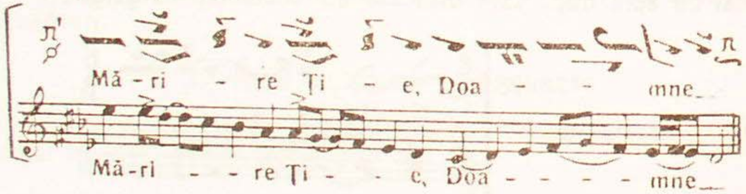


c) *Cu celelalte consonante,* ca *omalonul* și *psifistonul,* se poate scrie epistroful astfel:

Exemplul 81 și 82.

Exemplu cu omalon
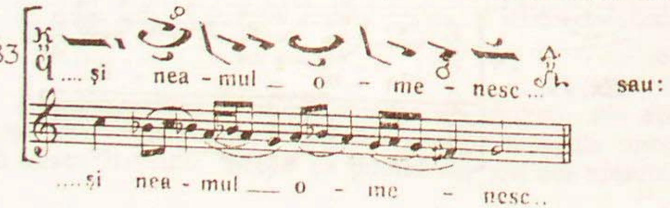


Exemplu cu psifiston
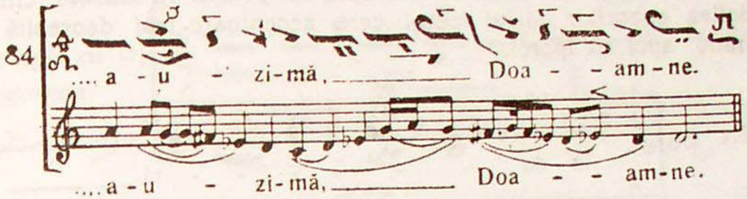


5) Cu semne ftorale.

Cum s-a spus mai sus, epistroful intrebuințează și semne ftorale, cînd textul cere o schimbare sau o modulare în cîntare: În acest caz, epistroful poate primi atât semnele de alterare *diez* și *ifes*, cît și ori-ce *ftora diatonică, cromatică,* sau *enarmonică.*

Ex. 83
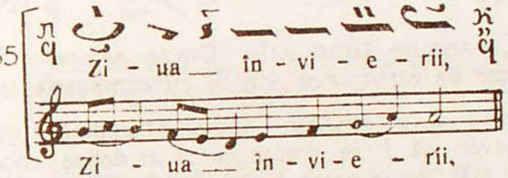


Ex



VII. IPOROI
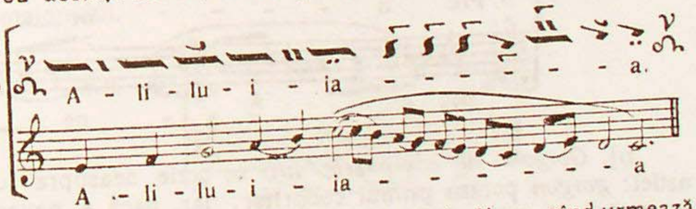
Iporoi nu se scrie la început de frază muzicală, nici singur, ci totdeauna în legătură cu alte semne vocale, fiindcă se scrie numai pe prelungire de silabă.

Ex. 85
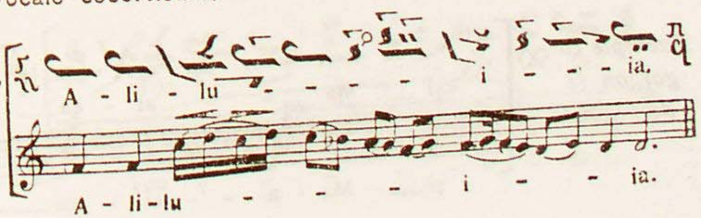


1). *Cu semne vocale.* El se scrie pe lîngă toate semnele vocale, afară de două chendime și anume, cînd e nevoe de coborîre treptată cu aceiași silabă, ce se găsește și la nota precedentă.

Ex. 86
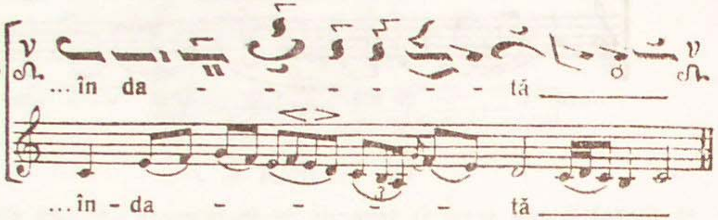


a). Iporoi se poate scrie și *deasupra lui oligon,* cînd urmează după el două chendime iar după chendime urmează una sau mai multe vocale coborîtoare.

Ex. 87



b). Se poate scrie şi deasupra lui *petasti cu clasmă*, cînd al doilea coborîtor al lui iporoi cere accentuare mai deosebită urmînd apoi alt iporoi.

Ex. 88
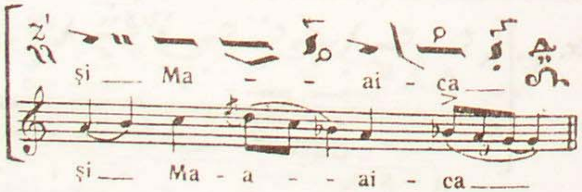

De observat e că a doua bătae a lui iporoi nu se notează cu apli, ci se ia cu clasma de sub petasti, pentru a primi lucrarea acestuia.
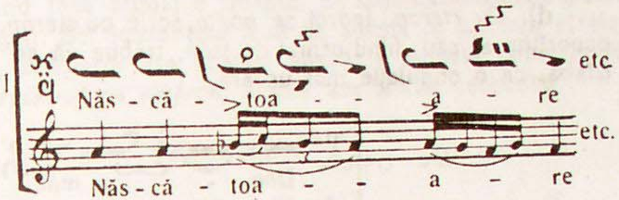
2) Cu semne timporale. Dintre semnele timporale, iporoi nu primeşte de cât *apli* şi *gorgon* cu compusele lor:

a) *Apli cu compusele lui.* Iporoi neprimind argon, nici clasmă, cînd e nevoe să i se prelungească al doilea coborîtor, cu una, două sau mai multe bătăi, i se adaugă dedesubt *apli, dipli* etc.

Ex 89

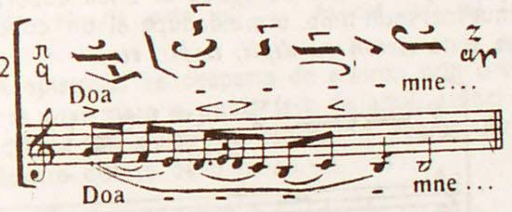

b). *Gorgon cu compusele lui* se scrie deasupra lui iporoi astfel: *gorgon* pentru primul coborîtor, iar, dacă e nevoe să se ia amîndouă coborîtoarele lui în ridicarea mîinii, atunci primeşte *digorgon* şi aşa mai departe cu *trigorgon* etc. intrînd şi alte semne vocale sub efectul compuşilor gorgonului.

Exemple cu gorgon şi digorgon 90


Exemplu cu trigorgon 91


3). Cu semne consonante. Iporoi se întîlneşte mai rar cu semnele consonante, iar cu psifiston nu se scrie.

a). *Cu varia* se poate scrie, cînd iporoi se găseşte sprijinit de petasti.
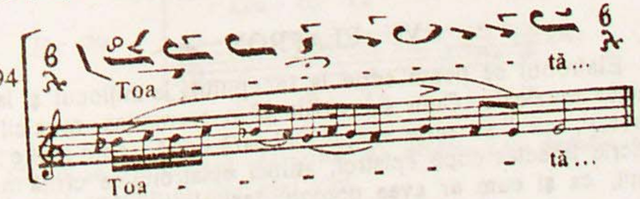
Ex. 92


Observaţie. Ultimul coborîtor al lui iporoi capătă astfel atît lucrarea lui petasti cu clasmă cît şi efectul variei.

b) *Cu omalon*, cînd ultimul coborîtor al lui iporoi, împreună cu isonul ce trebue să urmeze după el, se ia cu ondulaţia caracteristică omalonului.

Ex. 93
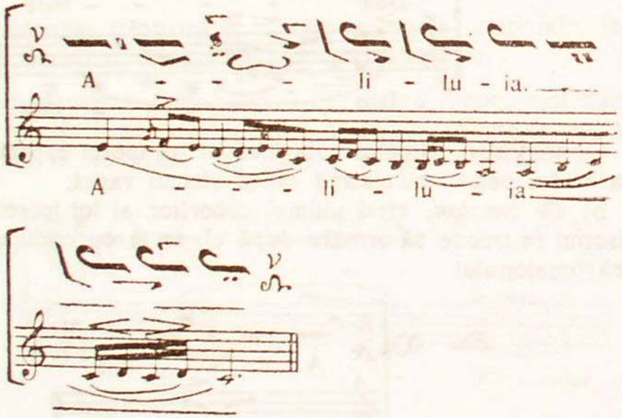

c). *Antichenoma cu apli* se poate scrie la al doilea coborîtor al lui iporoi, spre a-i da săltarea sa caracteristică, astfel:

Ex. 94


d). *Cu eteron*. Iporoi se poate scrie cu eteron, cînd al doilea coborîtor al său, fiind urmat de ison, trebue să se cînte în acelaşi silabă, ca o ondulaţie mai uşoară.

Ex. 95 

Observaţie. Cînd e nevoe, ca al 2-lea coborîtor al lui iporoi să fie ţinut mai mult timp, urmînd după el un coborîtor cu gorgon, atunci se scrie *eteron cu dipli, tripli, etc.*

Ex. 96 
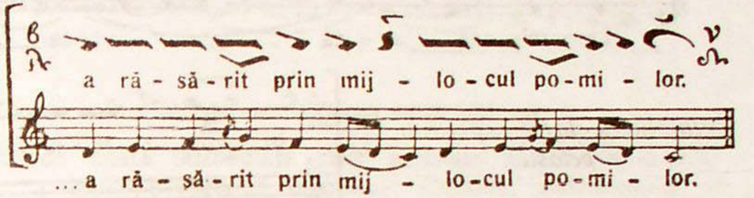
4). *Ftorale şi semne de alteraţie* poate primi iporoi *atît deasupra*, cu efect asupra primului său coborîtor, *cît şi dedesubt* cu efect asupra coborîtorului al doilea. Mai obişnuit aceste semne se întrebuinţează însă la al doilea coborîtor.

VIII. ELAFRON:
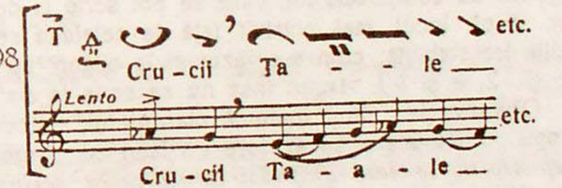
Elafronul se poate scrie la începutul, la mijlocul şi la sfîrşitul frazelor muzicale. Cum s-a văzut şi în gramatica muzicii psaltice, elafronul, cînd se scrie singur, coboară două trepte sărite; iar cînd se scrie imediat după epistrof, atunci epistroful se cîntă în ridicarea mîinii, ca şi cum ar avea gorgon, iar elefronul la lăsarea mîinii

în jos, coborînd însă numai o treaptă. Se aseamănă deci cu iporoi, cînd are gorgon. Se deosebeşte însă de acesta în privinţa cîntării textului, care, *la iporoi* are aceiaşi silabă la ambele coborîtoare, pe cînd, *la epistrof cu elafron*, acesta are silabă deosebită.

Exemplul 97

97 
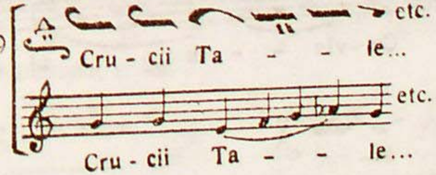
Cînd însă epistroful se desparte de elefron prin o virgulă sau prin o depărtare mai mare a unuia faţă de altul, atunci fiecare se cîntă după lucrarea lui: epistroful coboară o treaptă, iar elafronul două, avînd fiecare durata de o bătae.

Ex. 98. 

1. *Elafron singur şi sprijinit de oligon şi petasti*
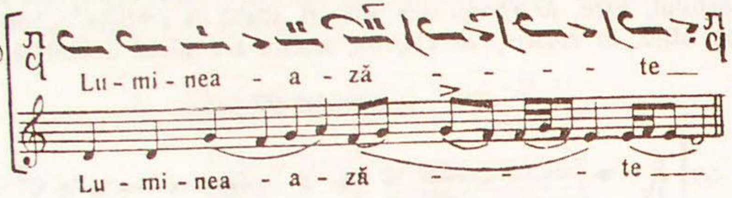
Elafronul se poate scrie şi *singur* şi *sprijinit* de semnele vocale: *oligon* şi *petasti*.

a) Ca şi epistrof şi iporoi, cînd se scrie singur, elafron se cîntă uşor, neaccentuat.
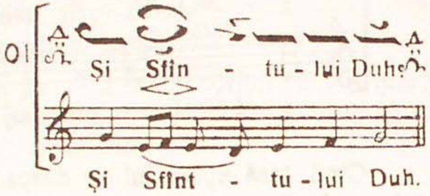
Ex. 99 

b) Când se scrie însă *sprijinit pe oligon* sau *petasti*, atunci se cîntă mai accentuat sau mai viol.

Exemplul 100

100


Exemplu cu elafron sprijinit de petasti.

101
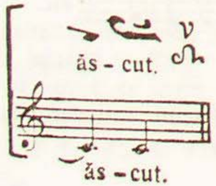

2. Elafron cu semne timporale

Dintre semnele timporale, elafronul primeşte numai *clasma şi gorgonul* cu compusele lui, care se pot scrie şi deasupra şi dedesubt, după locul mai potrivit faţă de celelalte semne, care-şi au poziţia lor stabilită, cum s-a văzut şi la oligon cu semnele timporale (II, 2, *a* şi *b*). *Argon* însă nu se scrie la elafron.
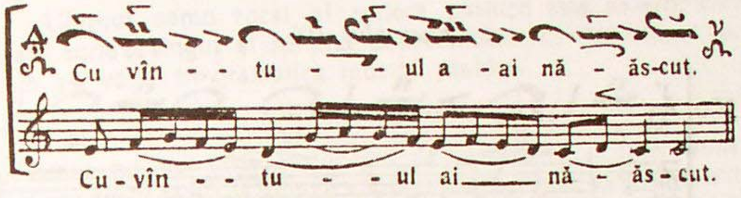
Observaţie. Cînd înaintea elafronului, precedat de epistrof— apropiat, fraza melodică ar cere un ison cu gorgon, atunci *isonul şi epistroful se iau amîndoi în ridicarea mîinii*, ca şi cum ar avea digorgon:

Exemplul 102

102




Acest exemplu se tălmăceşte astfel:
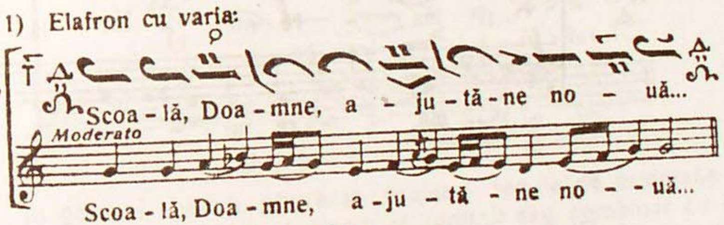


3. Elafron cu semne consonante

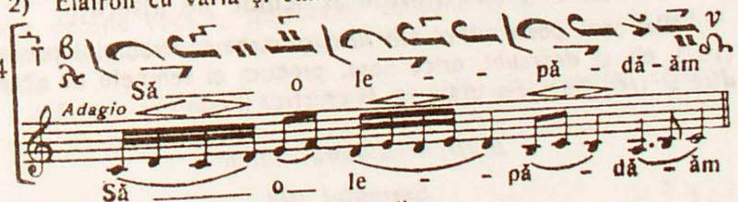
Elafron poate întrebuinţa toate semnele consonante în felul următor: *Varia*, precedînd elafronul; *Omalon, antichenoma* şi *eteron*, aşezate direct sub el; iar pe *psifiston* tot sub el, însă cu oligon deasupra psifistonului. În toate aceste cazuri de întrebuinţare, elafronul împrumută lucrarea consonantelor puse la el.

Iată cîte un exemplu cu întrebuinţarea fiecăruia din semnele consonante de către elafron:
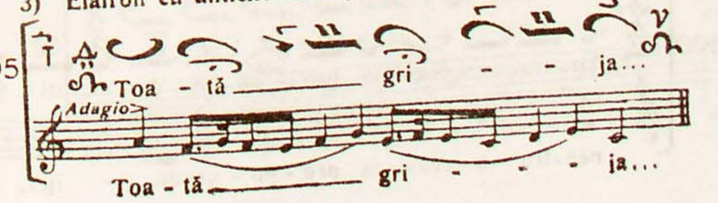
1) Elafron cu varia:

103


2) Elafron cu varia şi omalon:

104


3) Elafron cu antichenoma şi apli:

105
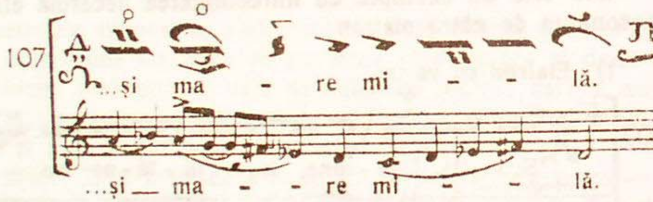

4. *Elafron cu eteron* (combinat cu dipli şi tripli şi precedat de varia).

Exemplul 106



5. *Elafron sprijinit de oligon cu psifiston.*

Exemplul 107
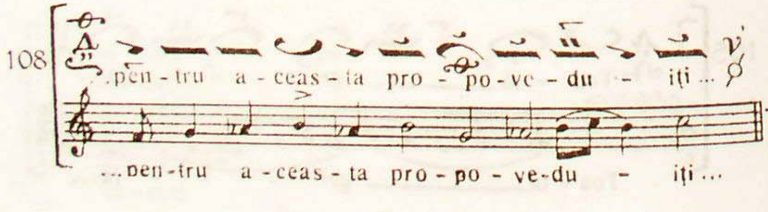


4 Elafron cu ftorale şi semne de alteraţie

Elafronul poate primi atît *deasupra*, ca în exemplul precedent (107), cît şi *dedesubt*, orice ftora, precum şi semnele de alteraţie *diez* şi *ifes*, cum s-a arătat şi la *epistrof* (IV 5).

Elafron cu ftora dedesubt

Exemplul 108
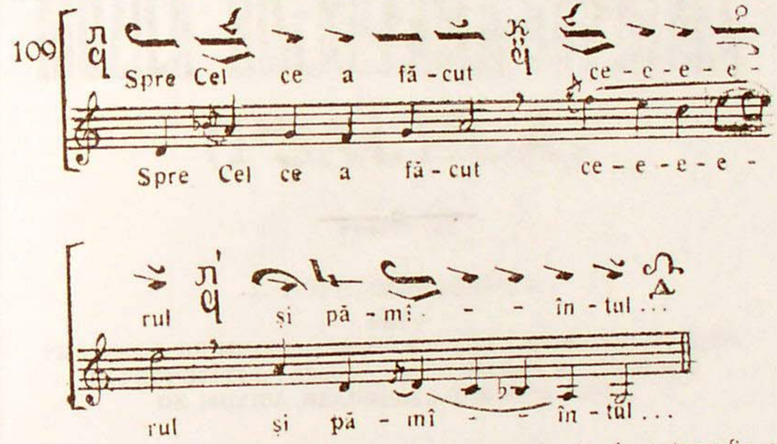


IX. HAMILI:

Ultimul semn vocal al scrierii psaltice este *hamili,* care se poate scrie şi singur şi sprijinit sau combinat cu alte semne vocale, cum s-a văzut în gramatica muzicii psaltice.

Exemplul 109
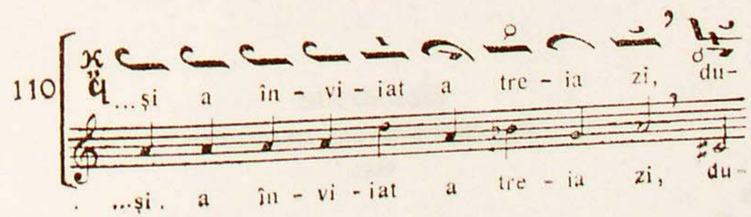
Hamili nu se scrie la început de cîntare şi *se întrebuinţează mai rar* decît celelalte semne vocale; adică atunci cînd ideea textului cere o coborîre mai joasă a melodiei psaltice:
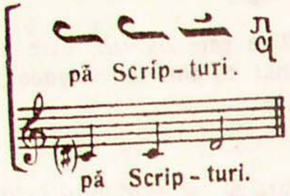


În general, hamili păstrează aceleaşi regule de ortografie ca şi elafronul, scriindu-se şi singur şi sprijinit sau combinat cu celelalte semne vocale, timporale, consonante şi ftorale, exceptînd cazul epistrofului apropiat de elafron ( ), care nu se aplică la hamili.

Iată un exemplu cu hamili combinat cu epistrof, clasmă şi semnul de alteraţie diez.

Exemplul 110





Observaţie. Hamili se găseşte foarte rar în cîntările lui Macarie. Ceva mai des se întîlneşte la A. Pann şi Şt. Popescu

———o———

PRINCIPII

DE

MUZICĂ BISERICEASCĂ-ORIENTALĂ

(PSALTICĂ)

SCRISE DE

I. POPESCU-PASĂREA

FOST

PROFESOR DE MUZICĂ BISERICEASCĂ LA SEMINARUL „NIFON MITROPOLITUL“, SEMINARUL CENTRAL ŞI ACADEMIA DE MUZICĂ RELIGIOASĂ DIN BUCUREŞTI.

CU APROBAREA SFÂNTULUI SINOD

BUCUREŞTI

TIPOGRAFIA CĂRŢILOR BISERICEŞTI

1939



Cânta-voi Dumnezeului meu
până ce voi fi.
(David Psalm 145).

INTRODUCERE

Muzica, în înțelesul general de *cântare*, este una și aceiași; ea aparține tuturor timpilor și tuturor popoarelor. In privința nuanțelor particulare însă, muzica variază dela un popor la altul, dela o epocă la alta. Din acest punct de vedere putem deosebi astăzi două direcțiuni principale:

1) *Direcțiunea modernă* (europeană) numită *muzica occidentală,* pentru că'și are origina în occidentul Europei (Italia); și

2) *Direcțiunea antică* (veche) sau *muzica orientală,* care se întrebuințează în orient și a fost cultivată în trecut în țările orientale: Persia, Arabia, Turcia, Grecia etc.

Din punctul de vedere al caracterului cântărilor, muzica se poate împărți încă în trei ramuri sau genuri deosebite:

1) *Genul religios* sau ***bisericesc,*** ce cuprinde cântările de biserică, cu caracter religios;

2) *Genul profan* sau ***lumesc,*** ce cuprinde cântări cu subiecte profane (de lume); și

3) *Genul intermediar* sau ***eterogen,*** ce cuprinde cântări cu diferite subiecte morale, patriotice etc, precum: cântări școlare, naționale, patriotice etc.

Noi Românii, priimind religiunea creștină de orient (ortodoxă), am adoptat și constituțiunea bisericei orientale, cu tot ritualul și cântările ei. De aceea, musica bisericei noastre, este *muzica*

bisericească-orientală, adică cântările bisericei orientale sau ortodoxe.

Această musică cuprinde cântări, compuse și executate din primi timpi ai creștinismului, până în secolul al VIII-lea, când *Sf. Ioan Damaschinul* le adună la un loc, le împărți în 8 părți numite *Ehuri* sau *Glasuri* și le complectă cu alte imne compuse de El, formând astfel opera ce'i poartă numele: *Octoihul S-tului Ioan Damaschinul*. Această lucrare s'a păstrat până în zilele noastre și se întrebuințează și astăzi în bisericile ortodoxe; ea este baza muzicei bisericești-orientale.

§ 2. Noțiuni generale.

Definițiunea și obiectul muzicei. Cântare, sunet; numirea sunetelor. Scară muzicală.

Muzica este arta, ce se ocupă cu cântarea; ea are de obiect: *a încântà urechia, a interesà spiritul* și *a mișcà inima*, cultivând astfel sentimentele nobile ale omului.

Studiul muzicei ne învață: *să compunem* și *să executăm cântări*. Cântarea în genere, poate fi: *melodică* și *armonică*.

Numim *cântare melodică* sau *melodie*, un șir de sunete ce se aud alternativ (unul după altul) și având un înțeles muzical; iar,

Cântare armonică sau *armonie* este atunci când sunetele sunt combinate astfel, ca să se poată cântà în acelaș timp. Muzica bisericească-orientală cuprinde cântări melodice.

Ori ce cântare se compune din sunete. Numim sunet impresiunea ce primim dela un corp oare-care, pus în vibrațiune (lovit sau frecat). Deosebim două feluri de sunete: a) *sunet muzical*, care se poate aprecià și imità, și b) *sgomot*, care

produce o impresiune nehotărîtă asupra auzului nostru. (Să se deà exemplu).

Examinând sunetele muzicale, vedem că ele se deosibesc unele de altele prin ***înălțime;*** un sunet cântat poate fi mai sus, altul mai jos (să se deà exemplu). Din acest punct de vedere, sunetele în muzica bisericească poartă niște numiri proprii, cari arată înălțimea fiecăruia. Astfel, cel dintâiu sunet de jos se numește πa; al II-lea care vine în sus se numește βu, al III-lea γa, al IV-lea Δi, al V-lea κe, al VI-lea ζo, al VII-lea νi [1]). Acestea sunt cele șapte sunete principale admise în muzica bisericească-orientală: 1) πa, 2) βu, 3) γa, 4) Δi, 5) κe, 6) ζo, 7) νi.

Cântăm aceste sunete, urcând sau coborând cu vocea, după cum sunt mai sus sau mai jos unele decât altele, tocmai cum urcăm sau coborîm treptele unei scări. Astfel, s'au închipuit aceste sunete ca formând o scară, ale cărei trepte represintă fiecare câte un sunet: treapta I de jos represintă sunetul πa, a II-a βu, a III-a γa etc. Cântând treptat aceste sunete observăm că, ajungând la νi', simțim trebuință a mai urcà o treaptă. Aceastǎ a 8-a treaptă represintă tot sunetul I-iu πa, care se repetă astfel ca încheere a scării; el se scrie πa' (cu accent) și se numește *octav*, (al optulea) sau πa' de sus.

No. 1.
Scara Muzicală



[1]) Aceste numiri nu sunt decât literile alfabetului grec, car. servesc și ca numerale cardinale; lângă fiecare s'a mai adăugat câte o vocală sau consună spre a fi mai cantabile. Astfel: πa, nu e decât: α care înseamnă No. 1; βu = β, No. 2; γa = γ, No. 3; Δi = Δ No. 4 etc.

Șirul astfel format din 7 sunete treptate, diferite și urmate de al 8-lea sunet, care nu e decât repețirea celui dintâiu, se numește scară muzicală. (Scara No. 1).

§ 3. Despre ton și intervale.

Scara diatonică, scara disdiapason.

Am văzut că sunetele se deosibesc între ele *prin înălțime*. Pentru a stabilì, cu cât un sunet e mai sus sau mai jos decât altul, ne servim de o măsură numită *ton*.

Tonul este distanța dintre 2 trepte alăturate; ex: πa—βu=ton γa—δi=ton. Tonul poate fi *suitor* sau *coborâtor*, după cum sunetele ce'l formează sunt în ordine suitoare sau coborâtoare; ex: πa—βu=ton suitor; δi—γa=ton coborâtor.

Distanța dintre 2 trepte depărtate se numește *interval* și se măsoară cu numărul tonurilor; ex: πa—δi, este un interval de 3 tonuri suitoare; κe—γa, interval de 2 tonuri pogorâtoare.

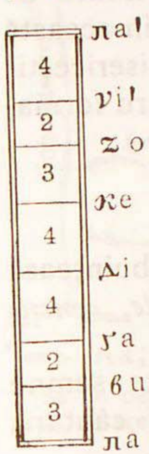
Pentru a aflà mai cu înlesnire, numărul tonurilor dintr'un interval, vom numărà treptele cuprinse în acel interval, fără treapta dela care plecăm,—și numărul treptelor aflate, este numărul tonurilor, de ex: πa—κe, câte tonuri? r. (numărăm treptele, fără tr. I) βu, γa, δi, κe=4 tonuri.

Notă. Elevii se vor deprinde a cunoaște cu ușurință intervalele de 2, 3, 4, 5, 6 și 7 tonuri suitoare și coborâtoare; se vor exercità apoi a formà diferite intervale, dându-se o treaptă oarecare ca punct de plecare, de ex: dela πa dacă urcăm 2 tonuri, unde ajungem? r=la γa; dela βu, 3 tonuri în sus? r=la κe, dela ζo, 4 tonuri în jos? r=la βu, etc.

Scara diatonică. O scară muzicală cuprinde 7 tonuri (să se arate). Aceste tonuri nu sunt toate de aceeași mărime, adică treptele nu sunt egal

depărtate unele de altele; astfel treptele βu—γa, sunt mai apropiate decât δi—κe. (să se intoneze).

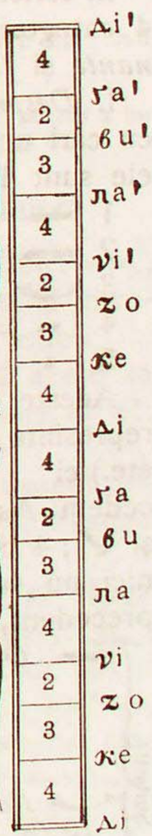
No. 2.
Scara diatonică



Cunoaștem tonuri de trei mărimi: *ton mare, ton mic* și *ton mai mic*. *Tonul mare* se însemnă cu cifra 4 (un întreg) și se găsește între treptele: γa—δi, δi—κe și νi'—πa'. *Tonul mic* se însemnă cu 3 (trei sferturi) și se găsește între πa—βu și κe—ζo; iar *tonul mic* se însemnă cu 2 (jumătate sau semiton) și se găsește între βu—γa și ζo—νi. Scara astfel formată din aceste trei feluri de tonuri se numește: *scară diatonică* (formată din tonuri). Scara No. 2.

Notă. Pentru ca să se poată învăță intonația scării diatonice, se vor propune mici exerciții melodice pentru intonat în mod practic (A se vedeà exercițiile No. 2).

No. 3.
Scara disdiapason



Scara disdiapason. Adese ori în cântare, avem nevoe a urcà mai sus decât πa' (de sus); în acest cas urcam dela πa' (de sus) întocmai cum urcàm dela πa (de jos)=πa', βu', γa' etc.

Tot astfel, când avem nevoe a coborî mai jos decât πa (de jos), coborîm întocmai ca dela πa' (de sus)=πa, νi, ζo, κe etc.

In cântările bisericești nu se întrebuințează a urcà decât până la δi' (de sus) și nu se coboară decât până la δi de jos (sub scară).

Scara astfel prelungită până la δi de d'asupra

scării și până la Δi de sub scară, se numește: *disdiapason*; adică îndoit diapason (diapason=scară). Ea cuprinde 2 scări și represintă limita de mijloc a vocii omenești. (Scara No. 3). Din această scară se derivă toate scările muzicii bisericești; fiecare treaptă poate servì ca bază pentru formarea unei scări. (Să se arate aceasta prin cântare).

§ 4. Semnele de scriere.

Vocalele.

In scrierea muzicei bisericești, se întrebuințează 4 categorii de semne: *vocale, timporale, consunante* și *fiorale*.

I. *Despre Vocale*. Vocalele sunt niște semne cu cari ne servim a scrì sunetele unei cântări; ele sunt 10 și se numesc:

1 = ison	6 = ipsili
2 = oligon	7 = epistrof
3 = petasti	8 = iporoì
4 = două chentime	9 = elafron
5 = chentima	10 = hamilì

Aceste semne se mai numesc și *note*; ele nu represintă anumite sunete (πa, sau βu sau γa etc.) ci *urcă* sau *coboară* sau *repetă* sunetul precedent. Astfel 5 vocale urcă = , , , și ; 4 coboară = , , și iar nici nu sue nici nu coboară, ci repetă sunetul precedent, precum urmează:

Suitoare:

Oligon urcă 1 ton, dela sunetul precedent; așa dacă după πa urmează un el se va numì βu pentrucă urcând 1 ton dela πa ajung la βu;

Petasti, urcă tot un ton ex: βu = γa

2 chentime, urcă tot un ton ex: γa = Δi

Chentima, urcă 2 tonuri sărite ex: πa = γa

Ipsili, urcă 4 tonuri sărite ex: πa = κe

Coborâtoare:

Epistrof, coboară 1 ton ex: Δi = γa

Iporoì, coboară 2 tonuri treptate. El e format din 2 epistrofe = ; de aceea coboară 2 tonuri treptate; epistroful de sus coboară I-iu și cel de jos pe urmă, astfel: Δi ga vu; = ga vu

Elafron, coboară 2 tonuri sărite ex: Δi = βu;

Hamilì, coboară 4 tonuri sărite ex: κe = πa;

iar *Ison*, repetă sunetul precedent ex: πa πa; Δi Δi etc.

(Să se dea elevilor exerciții de scris și de citit pentru a învăța lucrarea acestor semne). Vezi exercițiile No 3 și 4..

§ 5. Observațiuni asupra vocalelor.

Sunt trei semne cari urcă câte un ton: , și . Ele se deosibesc după modul întrebuințărei și al execuțiunei (intonărei) astfel:

Oligon , se întrebuințează când avem să urcăm pe rând 2 sau mai multe tonuri astfel: etc. (Vezi exer. No. 5).

Două chentime , urcă un ton mai domol decât ; ele se cântă fără accent și totdeauna pe prelungirea unei silabe.

In scriere se găsesc mai totdeauna pe lângă , d'asupra sau dedesubtul lui, astfel; , ; în aceste cazuri citim întâi nota de jos și apoi cea de sus, astfel: πa ga bu; πa . Sunt trei cazuri când se găsesc și singure: 1) πa etc. 2) ; e și 3) πa etc. (A se vedeà ex. No. 6).

Petasti , urcă un ton mai puternic decât ; el se scrie pe o silabă accentuată și se

cântă cu oarecare săltare; după trebue să urmeze totdeauna un , astfel: sau 2 epistroafe, al II-lea având gorgon așa: . (Exer. No. 7).

Notă. In vechea muzică bisericească, aceste trei suitoare treptat aveau valori mai precise. Astfel *oligon*, urcà o *treaptă; două chentime*, urcau un *semiton* iar *petasti* urcà *1 ton și jumătate*. (Fétis, Hist. gén. de la musique, t. IV p. 31).

§ 6. Vocale combinate și sprijinite.

a) Vocalele suitoare.

Chentima și *ipsili* nu se scriu singure niciodată. Ele *se sprijinesc* pe sau cari, în acest caz, nu se citesc și se numesc stăpânite de sau .

Asemenea, ele (și) *se pot combinà* cu sau ; în acest caz valorile lor se adună și formează una singură. Astfel:

Chentima se găsește *sprijinită* pe , așa: sau: = urcă numai 2 tonuri; căci este stăpânit.

Chentima se poate *combinà* cu sau cu astfel: , = urcă 3 tonuri căci valorile lor se adună: 1 t. + 2 = 3; 1 t. + 2 t. = 3 tonuri sărite.

Ipsili se găsește *sprijinit* pe sau astfel: = urcă 4 t; = urcă 4 tonuri, căci și sunt stăpâniți de .

El se poate combinà cu sau cu astfel: = urcând 5 t; = urcând 5 tonuri, căci 1 t. + 4 t. = 5 tonuri; 1 t. + 4 t. = 5 tonuri.

Ipsili se poate combinà și cu *chentima*, sprijinindu-se pe sau astfel: = urcă 6 tonuri; = urcă 6 tonuri, adică 2 t. + 4 t. = 6, căci și se stăpânesc.

Ipsili se mai poate combinà cu , sau , astfel: , ; în acest caz urcă 7 tonuri sărite, căci 4 t. + 2 t. + sau 1 t. = 7 tonuri.

In fine, se poate combinà cu alt sprijinindu-se pe și astfel: , = 8 tonuri, căci 4 t. + 4 t. = 8 tonuri (și se stăpânesc).

b) Vocalele coborâtoare.

Toate vocalele coborâtoare se pot scrì singure astfel: , , , .

Ele se pot scrì și *combinate* astfel: = coboară 3 tonuri; = coboară 5 t.; = coboară 6 t.; = coboară 7 t. și = coboară 8 tonuri.

Toate vocalele coborâtoare (simple și combinate) se pot scri și *sprijinite* pe sau astfel: , , , ; , ; , , , ; etc.; în acest caz și nu se citesc, fiind stăpânite *de toate coborâtoarele*.

Ison se poate scrì și singur și sprijinit astfel: , în care caz se citește numai , căci și sunt stăpânite.

In fine, se poate găsì combinat cu astfel: = urcă 2 t. sărite căci: 1 t. + 1 t. = 2 tonuri sărite.

TABLOU DE DIFERITELE ÎNTREBUINȚĂRI ALE VOCALELOR.

I) Vocale simple.

și .

II) Vocale combinate și sprijinite:

a). *Suitoare.*

sau , = repetă sunetul precedent

, , = urcă 2 t. sărite

, = » 3 t. »

, = » 4 t. »

, = » 5 t. »

, = » 6 t. »

, = » 7 t. »

, = » 8 t. »

b). *Coborâtoare.*

sau , = coboară 1 ton

» , = » 2 t. treptate

» , = » 2 t. sărite

» , = » 3 t. »

» , = » 4 t. »

» , = » 5 t. »

» , = » 6 t. »

» , = » 7 t. »

» , = » 8 t. »

Notă. Pentru învățarea diferitelor întrebuințări ale vocalelor, se vor propune elevilor exerciții de scris și citit atât în clasă cât și pentru meditație, (vezi exer. No. 8).

§ 7.

2) Despre Timporale.

Cântând sau ascultând o cântare, observăm că unele sunete sunt mai lungi și altele mai scurte. (Să se deà exemplu).

Lungimea sau scurtimea sunetelor se numește *durată* și se măsoară cu *lăsarea* și *ridicarea mânei*, în mod egal. Lăsarea mânei se numește timpul I-iu, iar ridicarea timpul al II-lea; ambii timpi formează *o bătae.* Fecare notă are de ordinar, durata de o bătae.

Pentru a exprimà durate mai mari sau mai mici decât o bătae, ne servim de niște semne numite *timporale,* cari scrise pe o notă îi măresc sau micșorează durata. Astfel:

Clasma , *adaugă o bătae notei pe care se scrie,* ex: , , , , , , , etc.; fiecare notă va ține 2 bătăi. Din toate notele numai și nu pot primì clasma. Exer. No. 9.

Clasma se scrie totdeauna dedesubtul lui petasti = ; îi adaugă o bătae și *face să se intoneze cu oarecare săltare.* (Incepe cu treapta ce reprezintă , atinge treapta alăturată superioară pe timpul al II-lea și apoi revine la treapta principală pe a II-a bătae). După trebue să urmeze cel puțin 2 coborâtoare astfel: ; afară de cazul acesta = . Exer. No. 10.

2) *Apli* , *adaugă o bătae ca și clasma;* el se întrebuințează pentru a exprimà mai multe bătăi ex: ; etc. Numai sub și se poate scrì singur: , sau mai mulți: , etc.

3) *Gorgon* , *face ca nota pe care se scrie*

să se cânte în ridicarea mânei, adică pe timpul al II-lea (cel din urmă) al notei precedente. El se poate scrì d'asupra sau dedesubtul notelor ex: , , , , etc... Petasti nu primeşte niciodată porgon.

Asupra gorgonului avem de observat:

a) Când se găsesc d'asupra sau dedesubtul lui , gorgonul se scrie d'asupra şi se raportează la astfel: a) = b) = ;

b) Gorgonul se scrie d'asupra lui şi se socoteşte pentru capătul de sus ex: = ;

c) Când se găseşte înainte de aşa: , atunci se cântă ca şi cum ar aveà gorgon, (în ridicarea mânei), iar coboară numai 1 ton, ex: = ; (Ex. No. 11 şi 12).

d) Gorgonul se poate întrebuinţà şi compus aşa: *=digorgon* sau: *=trigorgon* etc.

Digorgonul , se scrie pentru 2 note şi face ca aceste note să se cânte în ridicarea mânei. El împarte bătaia notei precedente în 3 părţi egale, dând fiecărei note câte o parte, ex: 1 2 3 ; = 1 2 3 ; când are dedesubt, digorgonul e pentru şi astfel: = ; când însă se găsesc d'asupra, atunci e pentru şi nota următoare, care totdeauna e un coborâtor ex: = ; = etc. Exer. No. 11 şi 12.

Trigorgonul , se scrie pentru 3 note cari trebue să se cânte în ridicarea mânei. El împarte bătaia notei precedente în patru părţi egele, dând fiecărei note câte o parte, ex: 1 2 3 4 ;

Jl ... J'a ... Jla

şi e) Gorgonul se mai poate întrebuinţa combinat cu apli astfel , sau .

In cazul I Jl Jl, nota ce precede gorgonul, ţine 2 treimi din bătaia lui, iar numai o treime. În cazul al II- lea Jl Jl, nota ţine numai o treime, iar ţine 2 treim. (Vezi Bazul teoretic de A. Pann pag, 47—48).

4) *Argon* , se întrebuinţează numai în acest caz . *El servă ca gorgon pentru* (le ia în ridicarea mânei) *şi adaugă o bătae lui* ex: = . Ex. No. 14.

Argon se poate întrebuinţà şi compus: *=diargon* care adaugă 2 bătăi lui ex: = .

In muzica veche, se întrebuinţează între timporale şi *stavros* (cruce) +, care arată o respirare ca o întrerupere, ex: + .

§ 8.

Despre Tact.

Durata notelor se măsoară cu *bătaia* = lăsarea şi ridicarea mânei, în mod egal. E de observat însă că o bătae poate fi mai lungă sau mai scurtă, după cum mişcarea mânei se face mai rar sau mai repede; prin urmare durata notelor variază după gradul de iuţeală cu care mişcăm mâna.

Gradul de iuţeală întrebuinţat în executarea unei cântări, se numeşte *Tact.* Tactul e de 4 feluri:

1) *Tact stihiraric* se înseamnă cu T [1]) şi se execută rar, precum sunt: stihirile, slavele etc.

[1]) Acest T este iniţiala cuvântului *tact;* în muzica veche se însemnă cu X, iniţiala cuvântului grec χρόνος (timp).

2) *Tact irmologic*, care se însemnă cu și se execută mai repede decât cel stihiraric, precum sunt: troparele, canoanele etc...

3) *Tact papadic* se însemnă cu și se execută rar de tot precum sunt: Heruvicele, Axioanele, chinonicele etc. și

4) *Tactul recitativ* care se însemnă cu și se execută repede, aproape ca o vorbire accentuată.

Deosebit de aceste tacte, mai există și *Tactul îndoit,* întrebuințat în scrierile sale de D-l Ștefan Popescu, fost profesor de muzică la Seminarii.

Tactul îndoit se însemnează astfel: sau ; el corespunde cu măsura de 2 timpi din muzica modernă. Fiecare timp al acestui tact, valorează cât o bătae din tactul irmologic sau stihiraric. Ambii timpi prin urmare valorează cât *două bătăi* sau *două tacte* irmologice sau stihiraric; din această cauză ingeniosul inventator l-a și numit *Tact îndoit.* Acest tact are un îndoit avantagiu; pe de o parte, dă cântărei un ritm modern, iar pe de alta, o simplifică și o facilitează comform cu cerințele timpului.

O bătae în tactul îndoit. $\left\{ \begin{matrix} 2 \\ 1 \end{matrix} \right\} = \left\{ \begin{matrix} = \begin{Bmatrix} 2 \\ 1 \end{Bmatrix} \\ = \begin{Bmatrix} 2 \\ 1 \end{Bmatrix} \end{matrix} \right.$

§ 9.

3) Despre Consunante.

Consunantele sunt niște semne, ce se scriu pe lângă o notă, spre a'i determină un mod particular de intonare; ele sunt 5:

1. Varia ,
2. Omalon ,
3. Antichenoma ,
4. Psifiston și
5. Eteron .

1. **Varia** , *dă putere notei ce urmează după dânsa.* Această putere variază în 2 moduri:

a) când cele 2 note ce urmează imediat, nu au gorgon ex: ; ; în cazul acesta, prima notă se intonează cu oarecare săltare (atingând pe timpul al II-lea treapta alăturată superioară și revenind iarăși la treapta principală) astfel: =

și b) când a doua notă ce vine după varia care totdeauna este , are gorgon ex: ; ; în acest caz prima notă să intonează accentuat [1]). Exer. No. 15.

Varia se întrebuințează foarte des cu această formulă: sau se cântă: etc.

Varia se găsește câte odată cu apli astfel: , în care caz servă ca pauză sau tăcere. Pauza poate fi de 1 timp = ; de 1 bătae = ; de 2 bătăi etc.

Omalon , *se scrie sub 2 sau 3 note similare (ce reprezintă acelaș sunet) și face să se cânte cu un val oarecare între ele* (atingând treapta alăturată superioară). Lucrarea sa mai în totdeauna este însoțită de varia, astfel:

a) sub 2 note fără ex: se cântă ; b) sub 2 note, cu pe a II-a ex: se cântă ; c) sub 3 note, cu pe a II-a ex: se cântă .

și d) Se poate scrì și sub o singură notă având clasmă sau argon astfel: se cântă: sau: = etc.

Exer. No. 16.

[1]) Se va explică mai bine prin intonație.

Se esceptează formula următoare (cadența finală a Ehului al V-lea, stihiraric), unde omalon se scrie pentru fără clasmă ex: etc; se intonează = etc.

3) ***Antichenoma***, *face ca nota sub care se scrie să se cânte cu oare-care săltare;* ea se întrebuințează în 3 cazuri:

a) sub așa și se cântă săltând pe ϐu la treapta alăturată ϒa cam astfel: (ϐu și ϒa pe timpul al II-lea);

b) sub o notă *cu apli* așa etc., în acest caz trebue să urmeze totdeauna un epistrof (sau) cu gorgon ex: și se cântă: și

c) sub un oligon simplu, după care urmează epistof cu clasmă, ex: , se intonează (aproape) astfel: · Exer. No. 17.

4) ***Psifiston***, *dă putere notei sub care se scrie.* El se scrie sub și (cu toate compusele lui); după trebue să urmeze 2 epistroafe astfel: etc.

Se poate scrì și sub când ele se găsesc d'asupra lui oligon astfel: ; iar când se găsesc sub oligon, psifistonul e pentru oligon: se cântă:

Se poate scrì și pentru dar numai în cazul acesta:

Lucrarea lui psifiston variază în 2 cazuri:

c) când primul epistrof ce vine după psifiston

n'are gorgon ex: se cântă astfel: și

b) când primul epistrof are gorgon ex: ; în acest caz nota cu psifiston se cântă cu un accent oarecare [1]). Exer. No. 18.

5) ***Eteron***, *se scrie sub două sau mai multe note diferite și face să se cânte neîntrerupt* (legat) ex: ; etc.

Se poate scrì și pe o singură notă cu mai mulți apli ex: etc.; în acest caz se execută ca antichenoma cu apli.

În muzica veche, figurà între consunante și ***Endotonul***, care făceà ca nota pe care se scrià să se cânte nasal; astăzi nu se mai întrebuințează.

§ 10.

4) Despre ftorale.

Ftoralele sunt niște semne, cari servesc a schimbà intonarea notelor. Cuvântul ftora (φϑορά) înseamnă *stricare* sau *distrugere*: am puteà zice dar că: ftoralele *strică* tonurile din scară, mărindu-le sau micșorându-le.

Ftoralele sunt 20 și se împart în: *ajutătoare* și *principale*.

1) ***Ftoralele ajutătoare*** sunt 2: diez și ifes.

Diez , se scrie *sub o notă* și'i urcă intonația cu un semiton, ex:

Ifes , se scrie *d'asupra unei note* spre a'i co-

[1]) Nu se poate reprezentà identic modul executării consunantelor; de aceea pentru învățarea lucrărei lor, se va insistà mai mult la intonație.

borî intonaţia cu un semiton, ex: di [neume] di.

Notă. In muzica veche, Diezul şi Ifesul aveau mai multe forme şi valori, ex: *Diezul* astfel [semn], urcà 1/4 din ton etc.; [semn] urcà 3/4. *Ifesul* astfel: [semn] coboară 1/4 din ton; [semn] coboară 3/4 din ton etc (A. Pann, Basul Teoretic p. 79.—Fetis Hist. gen. dela musique t. 4).

2) ***Ftoralele principale*** sunt 18 şi se împart în trei categorii: a) *diatonice,* b) *cromatice şi* c) *enarmonice.*

a) ***Ftoralele diatonice*** sunt 7 şi corespund treptelor scării diatonice, al căror nume poartă: [ftora] = ni; [ftora] = pa; [ftora] = bu; [ftora] = ga; [ftora] = di; [ftora] = ke; [ftora] = zo şi [ftora] = ni', ex: [neume] ni'. Ele se pot scrì pe orice altă notă, care în acest caz îşi lasă numirea sa şi ià numirea şi intonarea ftoralei, ex: pa [neume] etc.; în acest exemplu, [neumă] reprezintă sunetul di, dar având ftoraua [ftora] ni, ià numele acesta şi intonaţiunea continuă ca dela ni [ftora].

b) ***Ftoralele cromatice*** sunt 5 şi se împart în 3 categorii:

1) di = [ftora] şi ke = [ftora] numite *Ftoralele Ehului al II-lea,* fiindcă dau naştere scării Ehului II, făcând pe pa şi pe ke *ifes* ([semn], 1/4 din ton) iar celelalte trepte rămân neschimbate, ca în scara diatonică.

di [ftora], se scrie obişnuit pe nota di; se scrie însă şi pe ni, bu şi zo'; ke [ftora], se scrie obişnuit pe nota ke; se scrie însă şi pe pa, ga şi ni'. Ambele, se pot scrì însă şi pe orice altă notă care trebue astfel să ià numirea şi intonarea ftoralei; în acest caz, trebue să se scrie şi iniţiala treptei în care voim a trece, ex: zo [neume] etc.; aci [neumă] reprezintă sunetul zo, însă ià numirea şi intonarea lui bu Eh. II, după ftora

şi iniţială. Dacă lipseşte iniţiala, nota va luà numirea proprie a ftoralei ex: [neume] etc.; [neumă] reprezintă sunetul ke, însă ià numirea şi intonarea di Eh. II, după ftorà;

2) pa [ftora] şi di [ftora], numite *Ftoralele Ehului al VI-lea,* pentrucă dau naştere scării Ehului al VI-lea făcând pe bu şi zo ifes ([semn]) iar pe ga şi ni' (de sus) diez ([semn]). Celelalte trepte însă, (pa, di, ke şi pa') rămân diatonice.

pa [ftora], se scrie pe pa şi ke iar di [ftora], pe di şi pa'; ele însă se pot scrì pe orice altă notă, după regula generală; şi

3) *Muştar* [ftora], se scrie pe di şi face pe ga şi pa diez, iar celelalte trepte rămân diatonice; scara astfel formată se numeşte *Muştar.*

c) ***Ftorale enarmonice*** sunt 5: 1) *Agem* [ftora], 2) *Nisabur* [ftora], 3) *Hisar* [ftora], 4) *General ifes* [ftora] şi *General diez* [ftora].

1) *Agem* [ftora] se poate scrì pe zo, bu şi ga. Când se scrie pe zo sau bu îi face ifes (coboară intonaţia cu un semiton); iar când se scrie pe ga, face pe bu diez ([semn], 1/4 ton).

2) *Nisabur* [ftora], se scrie pe di şi face pe ga şi bu *diez,* iar celelalte trepte rămân diatonice.

3) *Hisar* [ftora], se scrie pe ke şi face pe zo *ifes* şi di *diez,* iar celelalte trepte rămân diatonice. (Vezi scările respective pag. 25—28).

4) *General ifes* [ftora], se scrie de regulă pe ke şi face ifes pe toţi zo cari vor urmà—în general.

5) *General diez* [ftora], se scrie pe ga şi face asemenea pe toţi bu diez—în general.

Observaţiune. Toate ftoralele principale au o influenţă generală asupra notelor ce urmează; lucrarea lor nu se dezleagă decât în urma intervenirii altei ftorale. Diez şi ifes însă, au o lucrare

parţială, numai asupra notei pe care s'au scris; ele nu cer dezlegare (A se vedeà exer. No. 19).

§ 11.

Despre scări.

Am văzut că, se numeşte *scară muzicală un şir de şapte sunete treptate, diferite şi urmate de un al 8-a sunet, care nu e decât repeţirea celui dintâiu (vezi pag. 8).*

O scară se compune din opt trepte, ce reprezintă sunete şi din şapte tonuri; când este trebuinţă însă, se poate prelungì după voe, atât în sus cât şi în jos, numindu-se *disdiapason* (pag. 9).

Am văzut, că tonurile nu sunt toate de aceeaş mărime; unele sunt *mari* (4), altele *mici* (3) şi altele *mai mici* (2). Am văzut asemenea, că scara ce cuprinde aceste tonuri se numeşte *scară diatonică*, formată din tonuri (pag. 9).

Deosebit de scara diatonică, în muzica bisericească se mai întrebuinţează două categorii de scări: *scări cromatice* şi *scări enarmonice*. Aceste scări sunt derivate din scara diatonică, prin influenţa ftoralelor cromatice şi enarmonice. Pe lângă tonurile *mari, mici* şi *mai mici*, ele cuprind şi *tonuri mărite* (6) şi *micşorate* ($^1/_4$ sau sfert de ton) [1]), precum urmează:

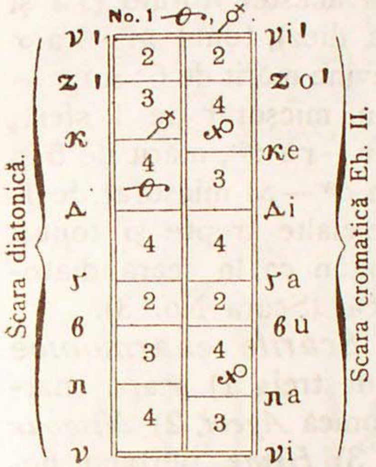
Scările cromatice sunt trei: 1) scara cromatică a ehului a II-lea, 2) a ehului al VI-lea şi 3) scara cromatică muştar.

1) ***Scara cromatică a ehului al II-lea*** se formează din scara diatonică majoră cu ajutorul ftoralelor Δi şi κe, făcând pe κe şi pe πa

[1]) Se mai întrebuinţează un ton de 5 în scara lui Muştar (γa— βu) şi un ton de 7 în scara lui Hisar (Δi—γa).

(de jos) ifes, adică coborându-le intonaţia cu $^1/_4$ din ton.

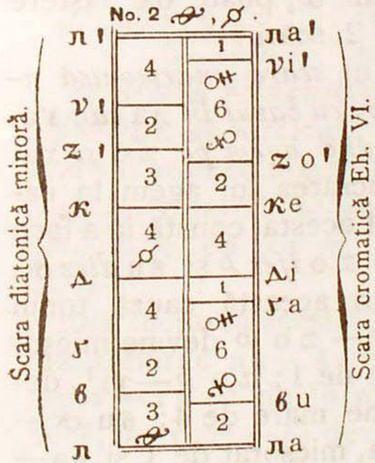
Din această cauză tonul νi—πa, devine mic de 3; asemenea şi Δi—κe, tot mic de 3; iar tonul πa — βu devine mare de 4, precum şi κe — ζo tot mare de 4.



Celelalte trepte rămânând neschimbate, şi tonurile cuprinse între ele, rămân tot ca în scara diatonică. (Scara No. 1).

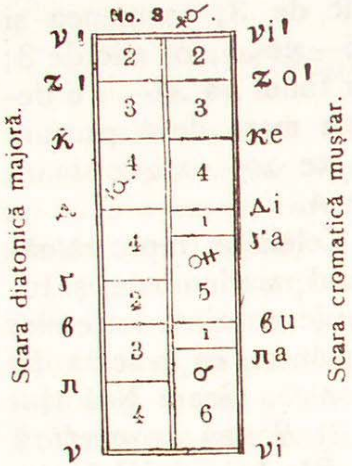
2) ***Scara cromatică a Ehului al VI-lea.***

Această scară se formează din scara diatonică minoră (cu basul în πa) cu ajutorul ftoralelor πa şi Δi, a căror lucrare constă în a face pe βu şi ζo *ifes*, adică mai jos cu $^1/_4$ din ton, iar pe γa şi νi' (de sus) *diez*, adică mai sus cu $^3/_4$ din ton.



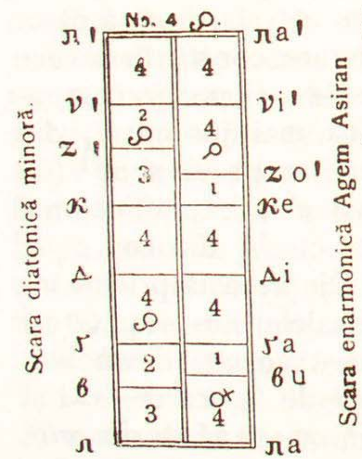
Din această pricină intervalele πa— βu şi κe— ζo, devin *mai mici* de 2; γa — Δi şi νi' — πa' devin *micşorate* de $^1/_4$ din ton, iar βu — γa şi ζo — νi', devin *mărite* de 6. Tonul Δi—κe rămâne neschimbat = 4. (Scara No. 2).

3) ***Scara cromatică Muștar***, se derivă din scara diatonică majoră (cu basul în νi) cu ajutorul ftoralei ꝺ, al cărei nume poartă. Prin lucrarea acestei ftorale. (γa și πa diez), tonul νi—πa σ devine mărit de 6; πa σ—βu, micșorat de 1 sfert; βu—γa σ̇, mărit de 5 și γa σ̇—Δi micșorat de 1. Celelalte trepte și tonuri rămân ca în scara diatonică. (Scara No. 3).



Scările enarmonice sunt trei: 1) scara enarmonică *Agem*, 2) *Nisabur* și 3) *Hisar*, purtând fiecare numele ftoralei ce-i dă naștere.

1) ***Scara enarmonică Agem.*** Ftoraua agem ρ, poate dà naștere la 2 scări.



a) *scara enarmonică agem cu bazul în* πa *sau* γa, *având agem pe* ζo *și* γa. Lucrarea lui agem în cazul acesta, constă în a face pe ζo *ifes* ρ și βu *diez* σ. Din această cauză tonul κe—ζo ρ devine micșorat de 1; ζo ρ—νi', devine mare de 4; βu σ—γa, micșorat de 1 și πa—βu σ, mare de 4; iar celelalte trepte și tonuri rămân ca în scara diatonică. (Scara No. 4).

Această scară este cea mai întrebuințată din toate scările enarmonice; din ea se derivă Ehul

al III-lea și al VII-lea, precum și Eh. V enarmonic (câte o dată) cu basul în πa, numindu-se *Agem asiran* (Agem scris pe γa se numește *Puselic*).

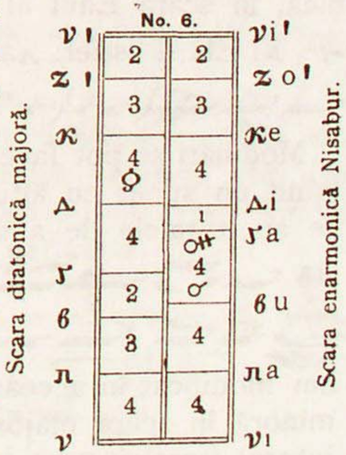
Scara aceasta cu basul în πa întrebuințează câte o dată și pe νi (de jos) diez, asemănându-se prin aceasta ca scara minoră modernă.

b) *Scara enarmonică agem cu bazul în* ζo *de jos, având agem pe* ζo *și* βu. Treptele modificate în această scară sunt ζo și βu ifes ρ, din care cauză tonurile κe— ζo ρ și πa— βu ρ, devin micșorate de 1; iar βu ρ—γa și ζo ρ—νi devin mari de 4.



Această scară este puțin întrebuințată în muzica bisericească. (No. 5). Agem pe βu (*Ghiurdi*) însă, se întrebuințéză incidental, mai adese ori.

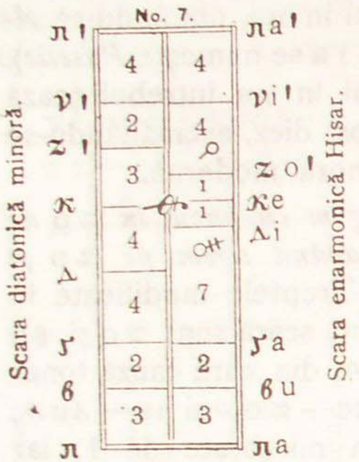
2) ***Scara enarmonică Nisabur***, se formează din scara diatonică majoră, cu ajutorul ftoralei Nisabur ♀, care face pe γa și βu diez.



Prin lucrarea acestei ftorale tonurile πa— βu σ și βu σ—γa σ̇ devin mari de 4; iar γ σ̇—Δi devine micșorat de 1. Celelalte rămân ca în scara diatonică. (Scara No. 6).

și 3) ***Scara enarmonică Hisar***, este formată din scara diatonică minoră (cu bazul în πa) cu

ajutorul lui *Hisar*, care face pe zo ifes și ⲁi diez. Astfel tonurile ke—zo ifes și ke—ⲁi, devin micșorate de 1; zo—vi' = ton mare de 4; iar ⲁi —γa, ton mărit de 7.



Ambele aceste scări, sunt asemenea puțin întrebuințate în muzica bisericească. (Scara No. 7).

§ 12.

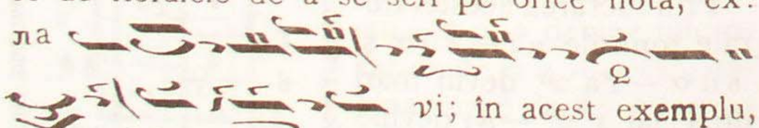
Despre modulări.

A modulà, va să zică a trece într'o cântare, dela treptele unei scări la ale alteia, cu ajutorul ftoralelor, de exemplu, trecând din scara diatonică, în scara Ehul al II-lea cu ajutorul ftoralei ⲁi Eh. II astfel: na



etc.

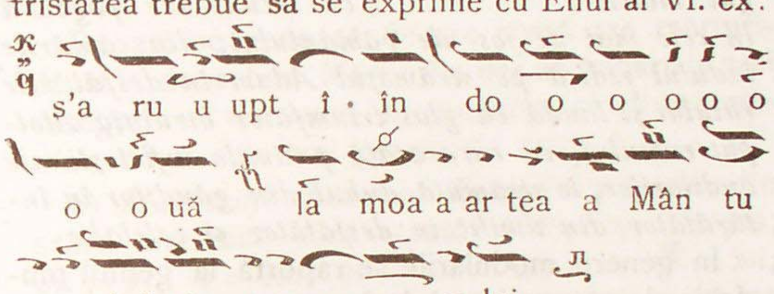
Modulări se pot face și în aceeaș scară schimbând un sunet cu altul, în virtutea posibilității ce au ftoralele de a se scrì pe orice notă, ex: na



vi; în acest exemplu, am modificat în aceeaș scară diatonică, din scara minoră în scara majoră, făcând pe na—vi cu ajutorul ftoralei vi diatonic.

Modulările în genere urmăresc două scopuri: 1) *a produce variațiune și frumusețe*, înlăturând

astfel monotonia ce ar puteà rezultà din întrebuințarea aceleeași scări și al 2) *a exprimà întru câtva ideia textului*. Astfel, în muzica bisericească, bucuria, întristarea, tânguirea, durerea, patimile sufletești cată să fie exprimate într'un chip deosebit și într'o anumită scară; d. ex: durerea și întristarea trebue să se exprime cu Ehul al VI. ex:



s'a ru u upt î · în do o o o o o

o o uă la moa a ar tea a Mân tu

u u i i to o o ru u u lui.

(Macarie «Soarele 'și-a ascuns razele sale» irmos, la scoaterea Epitafului).

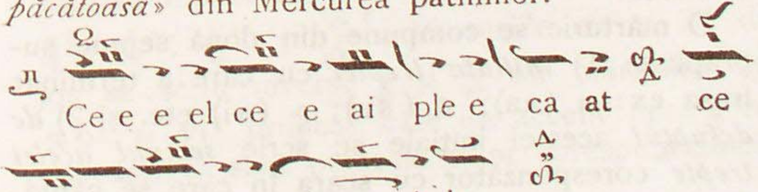
Tânguirea, umilința, căința se exprimă cu Eh. II ex:



gre și i i i i i i i t-am.

(Macarie «Vai mie inegritule suflete» slava Stihoavnei din Sâmbăta lăsatului sec de carne).

Compositorii vechi căutau a reprezentà prin cântare și alte idei precum: înălțimea cerului, întunecimile iadului, înfricoșații serafimi etc. Un exemplu bun găsim în slava «*Doamne femeia păcătoasă*» din Mercurea patimilor.



Ce e e el ce e ai ple e ca at ce

e e ru u ri i le.

(Vezi Idomelarul de Suceveanu)...

Acest sistem de modulare se numește *metodul*

propozițiunilor sau tezelor melodice. Anton Pann ne dă o idee clară de modul cum se întrebuințà acest metod în muzica veche. In prefața *Basului teoretic* [1]), lăudând pe bunul său dascăl Dionisache Fotino, Anton Pann zice: «*In elegantul său stil vede cineva patimile sufletești după meșteșugul ritoric . . . . cu întunecare pogoară în cele mai de jos ale pământului; din cămările iadului ridică pe strămoșul Adam în desfătările raiului și laudă cu glas triumfător biruința Atotputernicului, cu care ațâță patimile sufletești ale auditorilor, le strămută duhul din gânditor în întărâtător, din umilit în desfătător și celelalte*».

In genere modulările se raportă la geniul muzical al compositorului. In muzica bisericească însă, capriciul variațiunei este limitat numai la oarecari modulări usitate și admise în biserică.

§ 13.

Despre mărturii.

Mărturiile sunt niște combinațiuni de semne, ce se scriu la sfârșitul fraselor muzicale, spre a ne arătà *treapta scării în care s'a făcut cadența, precum și felul scării.* Ele se scriu și la începutul unei bucăți de muzică și în acest caz indică felul scării și treapta dela care trebue să înceapă cântarea.

O mărturie se compune din două semne suprapuse: 1) *inițiala treptei* cu care a terminat frasa ex: π (πa); β (βu); Δ (Δi) etc. și 2) *de desuptul* acestei inițiale se scrie *semnul acelei trepte* corespunzător cu scara în care se cântă. Fiecare scară are semne anumite pentru trepte,

[1]) Această carte foarte importantă prin prefața sa este tipărită la București 1845.

de ex: treapta νi în scara diatonică are semnul acesta [semn]; în scara Ehului al II-lea, are semnul [semn]; iar în scara Eh VI are semnul acesta [semn]. Suprapuind acestor semne inițiala ν, vom aveà mărturia treptei νi în cele trei scări; [semn] = νi diatonic; [semn] = νi cromatic Eh II și [semn] = νi cromatic Eh VI.

De acì se vede că fiecare scară are mărturiile sale deosebite. Mărturiile dar se împart în trei categorii a) *diatonice,* b) *cromatice* și c) *enarmonice,* după cele trei genuri de scări.

a) *Mărturiile diatonice.* Semnele treptelor din scara diatonică sunt acestea: [semn] = ζo de jos; [semn] = νi; [semn] = πa; [semn] = βu; [semn] = γa; [semn] = Δi; [semn] = κe; pentru ζo de sus se întrebuințează tot semnul lui βu = [semn]'; iar pentru νi de sus, semnul lui γa = [semn]'. La aceste semne suprapuind inițialele treptelor corespunzătoare vom aveà mărturiile diatonice: [semn] = a lui ζo de jos; [semn] = a lui νi; [semn] = πa [semn]; [semn]; [semn], [semn]; [semn]' și [semn]'. Celelalte trepte ale scării diatonice disdiapason nu au niște semne anumite și prin urmare nici mărturii proprii. Mărturiile lor se derivă din celelalte cu oarecari modificări: așa πa' (de sus), βu', γa' și Δi au tot mărturiile treptelor corespunzătoare din scară, la cari se adaogă un accent: [semn]'; [semn]'; [semn]'; și [semn]'. Mărturiile κe și Δi de jos se scriu invers: [semn] și [semn] iar mărturiile lui ζo' și νi' primesc câte un accent spre a se cunoaște că sunt octavele celor corespunzătoare de jos.

b) *Mărturiile cromatice* sunt: 1) *ale Ehului II,* 2) *ale Ehului VI* și 3) *ale scării Muștar.*

1) *Mărturiile ehului II.* Semnele treptelor scărei cromatice Eh II sunt: ⌣ = pentru νι, βου, δι și ζω'; iar ρ = pentru celelalte trepte: πα, γα, κε și νι'. După regula generală, mărturiile ehului II sunt: ν; π; β; γ; Δ; κ; ζ' și ν'.

2) *Mărturiile ehului VI.* Pentru treptele scărei Eh VI sunt următoarele 2 semne: ⌣ = pentru: πα, γα, κε și νι'; și ρ = pentru βου, δι, ζω și πα'. Adăogând inițialele corespunzătoare, vom formă mărturiile ehului al VI-lea: π; β; γ; Δ; κ; ζ'; ν' și π'.

3) *Scara lui muștar* are aceleași mărturii ca și in scara diatonică, afară de δι și γα, cari se scriu astfel: Δ și γ.

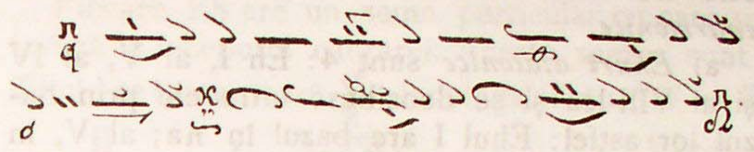
c) *Mărturiile enarmonice.* Pentru treptele scărilor enarmonice nu există semne proprii; mărturiile lor sunt tot cele diatonice afară de mărturiile treptelor caracteristice cari primesc oarecari modificări.

Astfel in scara lui *Nisabur* sunt schimbate numai mărturiile treptelor γα, βου și πα cari sunt γ; β și π iar celelalte sunt ca în scara diatonică. In scara lui *Hisar* sunt schimbate numai mărturiile treptelor modificate: ζω și δι, cari se scriu astfel: ζ' și Δ; și în scara lui *Agem* sunt schimbate mărturiile lui πα, βου și ζω, în astfel: π, β și ζ'.

(Să se vază posițiunea mărturiilor in tabloul general al scărilor).

Observațiune. Dacă in cursul unei cântări se modulează fie în aceeași scară, fie dintr'o scară într'alta, mărturiile se scriu după regula următoare: 1) Se scrie inițiala treptei, făcând abstracție de ori ce modulare și 2) de desupt se scrie semnul treptei în care s'a făcut cadența, însă se socotește această treaptă numai de unde a început modularea.

Ex:



§ 14.

Despre Ehuri sau Glasuri.

Eh (ἦχος), *mod* sau *glas bisericesc,* insemnează *felul particular de a cântă în biserică, după anumite reguli.*

Sunt opt Ehuri sau Glasuri, orânduite încă din secolul al 8-a de *St. Ioan Damaschinul* și cuprinse în tratatul ce-i poartă numele: «*Octoihul St. Ioan Damaschin*». Cântările cuprinse în această lucrare sunt opera primilor creștini, cari cântau psalmi și imne, compuse după inspirațiunea fiecăruia și geniul lor muzical. Pentru a unifică cântarea bisericească, St. Ioan Damaschinul adună toate aceste imne, le complectă cu altele compuse de El, după modelul și exemplul lui *Cosma de Erusalim* și *Andrei din Creta* și le așeză astfel în mod sistematic, după tonalitățile respective.

Atât muzica cât și felul scrierii St. Ioan le-a învățat dela *Cosma Asicritul* un Persan erudit și cunoscător profund al muzicei persane, luat ca sclav de Împăratul bizantin *Leon Isaurul,* în lupta contra Perșilor, și răscumpărat de tatăl Sf. Ioan Damaschin. (A. Pann. Bazul teoretic pag. XXI).

Două au fost considerațiunile principale, cari au servit la împărțirea cântărilor în 8 Ehuri: a) *scara* sau *tonalitatea* și b) *bazul cântărei.*

Din punctul de vedere al scărei sau tonalităței, Ehurile se pot subdiviză în trei categorii, după

cele trei feluri de scări. *diatonice, cromatice* și *enarmonice*.

a) *Ehuri diatonice* sunt 4: Eh I, al V, al IV și al VIII-lea și se deosibesc între ele prin bazul lor astfel: Ehul I are bazul în πa; al V, în πa sau κe; al IV în πa, βu sau Δi și al VIII în νi și câte odată în γa (troparele).

b) *Ehuri cromatice* sunt 2: Ehul al II și al VI, având fiecare scară proprie:

Ehul al II are basul în Δi, βu sau νi; iar Ehul al VI în πa (sau Δi câte odată).

c) *Ehuri enarmonice* sunt 2: Ehul III și al VII. Ambele aceste Ehuri întrebuințează scara lui Agem cu basul în γa (agem pe ζo și pe γa). Ehul al III întrebuințează câte odată scara diatonică (când este în tactul papadic) făcând pe γa νi cu ajutorul ftoralei ϱ.

Ehul al VII poate fi și diatonic, având basul în ζo de jos, în care caz se numește *varìs*.

Din punctul de vedere al originei, Ehurile se se împart în *primitive* și *derivate* (lăturașe) sau *autentice* și *plagale*.

Ehul 1, 2, 3 și 4 se numesc *autentice* sau *primitive*, pentrucă reprezintă melodiile autentice a diferite localități din Orient. Fiecare poartă numele localității sau poporului unde se întrebuință. Astfel Ehul I se numește *Dorian*; al II *Lydian*; al III *Frigian*; și al IV *Milesian* sau *Mixolidian*. Aceste 4 Ehuri au servit de bază muzicei bisericești; din acestea sau derivat celelalte 4 Ehuri plagale (lăturașe) astfel:

Din Ehul I s'a derivat al V, numit *hipodorian*.
Din Ehul II » al VI, » *hipolidian*.
Din Ehul III » al VII, » *hipofrigian* și,
Din Ehul IV » al VIII, » *hipomixolidian*.

Fiecare Eh are un semn particular cu care se indică la începutul cântărei. Aceste semne sunt:

Ehul I se însemnează q ; iar plagalul său al V = q
» II » ⁓ ; » » VI = ⁓
» III » ῆ ; » » VII = ⁓
» IV » ⁓ ; » » VIII = ⁓

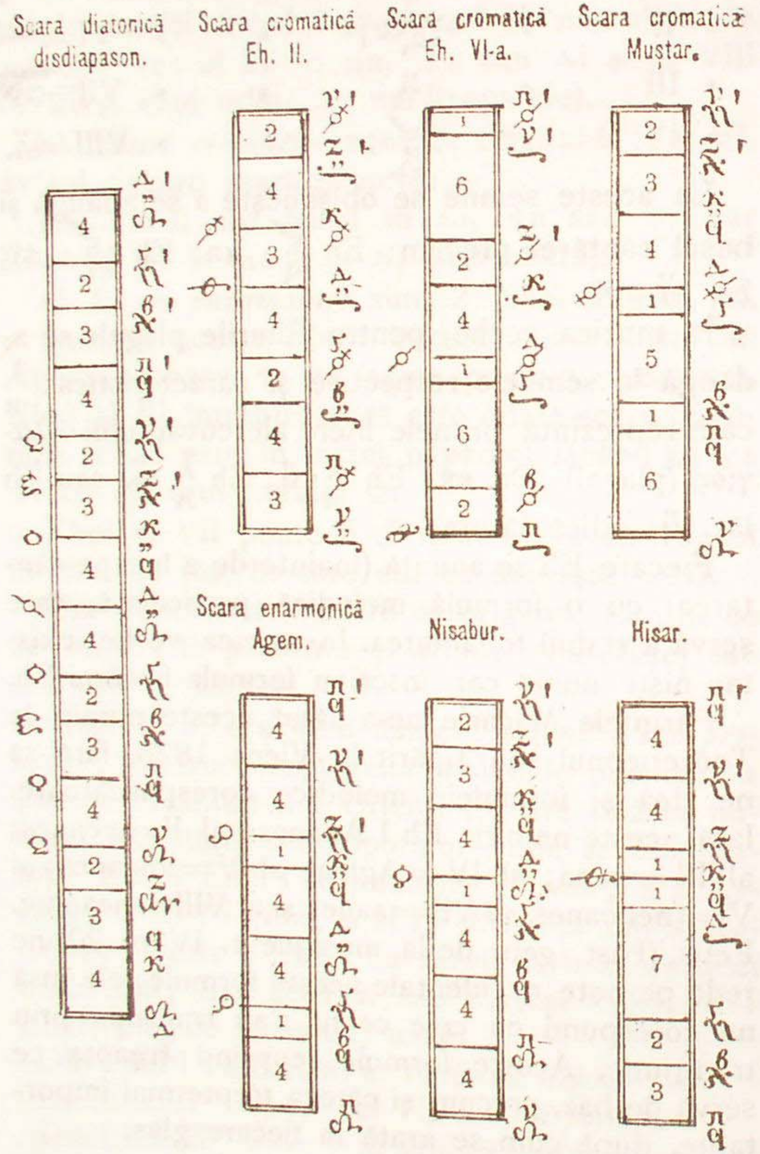
La aceste semne se obișnuește a se adăugă și basul cântărei precum: Eh q πa; Eh ⁓ Δi; Eh ⁓ νi.

În muzica veche, pentru Ehurile plagale se adăogă la semnele respective și caracteristica: λ π care reprezintă primele litere ale cuvântului πλάγιος (plagal). De ex: Eh λ π q; Eh λ π ⁓ sau Eh lăt. q, adică lăturaș.

Fiecare Eh se anunță (înainte de a începe cântarea) cu o formulă melodică particulară, care servă a stabili tonalitatea. In muzica veche, existau niște nume cari însoțiau formula fiecărui Eh.

Părintele Macarie ne-a lăsat aceste numiri în Teoreticonul său tipărit la Viena 1823, fără să ne deà și formulele melodice corespunzătoare. Iată aceste numiri: Eh I Ananes; al II = neanes; al III = nana; al IV = Aghia; al V = aneanes; al VI = neheanes; al VII = aanes și al VIII = neaghie. Fetis, (Hist. gén. de la musique t. IV p. 20) ne redă pe note occidentale aceste formule; ele însă nu corespund cu cele ce ni s'au transmis prin tradițiune. Aceste formule, cuprind treapta ce servă de baz, precum și câteva trepte mai importante, după cum se arată la fiecare glas.

TABLOUL GENERAL AL SCARILOR
CU FTORALE ȘI MĂRTURII



§ 15.
Despre cadențe și formulele lor.

Cadență se numește repausul (odihna), ce se face în cântare pe diferite trepte ale scărei; ea se represintă printr-o notă de durată mai lungă (având clasmă sau apli) urmată de mărturia respectivă. Cadențele ocupă locul punctuațiunei textului cântărei; Ele se fac prin urmare la sfârșitul și în miilocul cântărei, divizând astfel cântarea în propozițiuni, frase și perioade.

In studiul Ehurilor se însemnează trei felurî de cadențe: *finale, perfecte* și *imperfecte*.

Cadențe finale sunt acelea cari se fac la sfârșitul unei cântări; ele indică un sfârșit total.

Cadențele perfecte se fac în cursul cântărei, acolo unde se complectează o idee; la punct, punct și virgulă, două puncte etc.

Cadențele imperfecte se fac la virgulă, punct și virgulă, la legăturile propozițiunilor, etc. acolo unde necesitatea cere o cadență, cu toate că ideia nu e complectă; cadențele imperfecte cer imediat urmare.

Treptele scărei pe cari se fac aceste cadențe depind de fiecare Eh și sunt arătate la expunerea parțială a Ehurilor. Prin ajutorul cadențelor putem deosebi un Glas de altul, ce întrebuințează aceiaș scară și are acelaș baz, astfel Eh I și V întrebuințează aceiaș scară: *diatonică cu bazul în* па. Nu se deosibesc însă decât prin cadențe: Eh I (stihiraric) are cadențe *finale* și *perfecte* în па și *imperfecte* în ѕa; pe când al V are cadențe *finale* în Δi, *perfecte* în па și *imperfecte* în Δi și же.

Frasa muzicală mergând spre cadență, este ținută a termină cu o figură de note, sau facere particulară numită *formulă de cadență*.

Cântările fiecărui glas se mai subimpart în două părți, după tactul ce întrebuințează, *stihiraric* sau *irmologic*. Aceste două variante se deosibesc între ele prin *mișcare*, *cadențe* și mai cu seamă prin *formulele cadențelor*. Astfel în glasul al III-lea sau al VII-lea nu se deosibește o cântare stihirarică de cea irmologică decât prin formulele de cadențe, cadențele fiind aceleași în ambele tacte, precum vom vedeà. Tot astfel Glasul I stihiraric se aseamănă foarte mult cu Glasul V irmologic: au aceiaș scară, acelaș baz, aceleaș cadențe. Numai prin mișcare și mai cu seamă prin formulele cadențelor, putem deosebì aceste 2 Glasuri. In ce privește *tactul papadic*, e de observat că cântările acestea: heruvice, axioane, chinonice etc., nu se conduc după regulile generale ale Glasurilor în ce privește cadențele și formulele lor. Ele formează o variantă aparte, cu reguli proprii de compoziție și nu au comun cu glasul respectiv decât scara și bazul cântărei.

Pentru a cunoaște bine Glasurile și a distinge cele două variante ale fiecărui glas: *tactul stihiraric* și *irmologic*, trebue să studiem, la fiecare glas, cele patru puncte caracteristice și anume: *scara*, *bazul cântărei*, *cadențele* și *formulele cadențelor*, cari în total ne reprezintă calapodul sau tipul fiecărui glas, precum urmează:

Glasul I-iu.

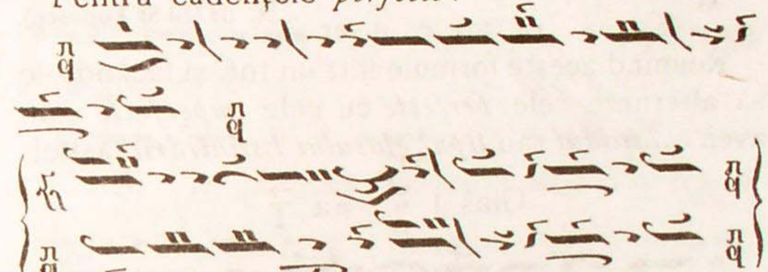
Glasul I-iu, numit și *Dorian*, întrebuințează scara diatonică cu bazul în πα. El se însemnează astfel: [neumes] și se enunță cu formula: [neumes] Treptele cele mai întrebuințate sunt πα—κε; coboară însă câte odată până la ζω,

κε și δι de jos, și urcă până la ζ, νη' și πα'.

Cadențele și *formulele cadențelor* variază după cele 2 tacte, precum urmează:

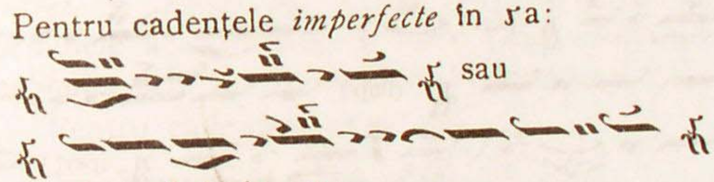
In tactul stihiraric, cadențele *perfecte* și *finale* se fac în πα iar cele *imperfecte* în γα și πα. Formulele cele mai uzitate sunt:

Pentru cadențele *perfecte*:

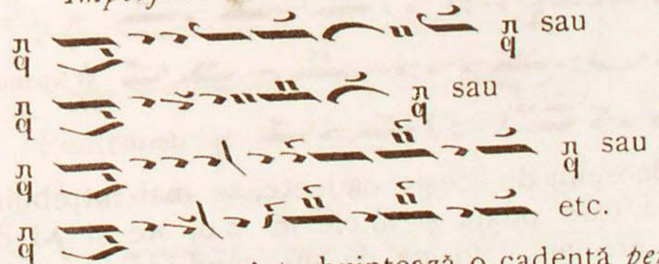


Aceste două formule din urmă sunt comune și cadențele *finale*.

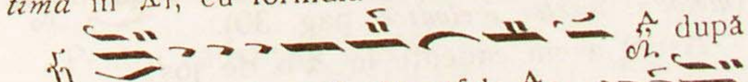
Pentru cadențele *imperfecte* în γα:



Imperfecte în πα:



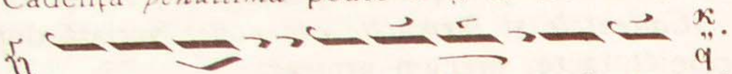
Câte odată se întrebuințează o cadență *penultimă* în δι, cu formula:



care urmează cadența finală astfel: [neumes]



Cadența *penultimă* poate fi și în ϰe astfel:



Aceasta se întrebuințează și în cursul cântării însă numai când ideea textului cere să întrebuințăm trepte înalte ale scării de ex:

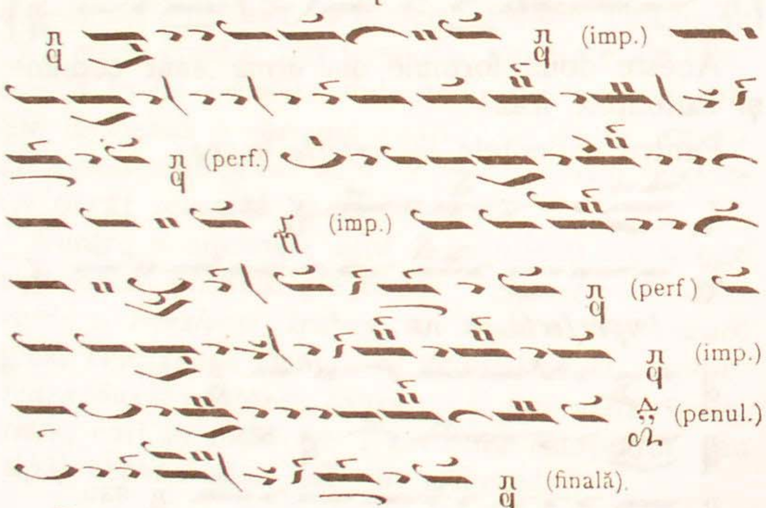


(Dogmatica Eh I de D-l St. Popescu).

S'a a ră tat ce e er

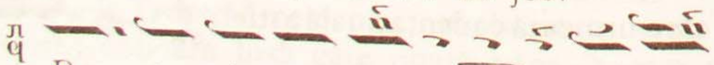
Reunind aceste formule într'un tot, și făcându-le să alterneze cele *perfecte* cu cele *imperfecte* vom aveà *calapodul* sau *tipul glasului I stihiraric*, astfel:

Glas I па



Deosebit de aceste cadențe, se mai întrebuințează câte odată și altele în ʐo, ϰe și ʌi de jos, precum și în ϰe de sus, când ideia textului cere a se întrebuință trepte înalte sau profunde (*metodul tezelor melodice*, pag. 30).

Astfel avem cadențe în ʐo de jos:



Pen tru în năl ța a a a rea cea a



a a de e e e pre e pă ă mâ â â ânt.

(Voscreasna I, Macarie).

In ϰe de jos:



Ă pă ti mi it și i i s'a a a în



(Stihira III-a dela Vecernie).

i in gro o o pat

In ʌi de jos:



Și le gat mă voi scoa a te de In geri a a

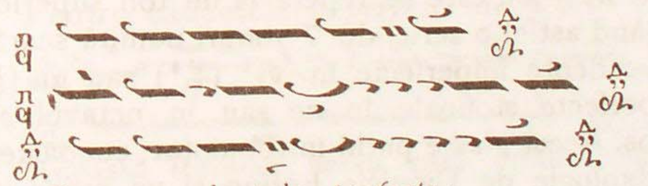


(Triod pag. 82. In sf. și marea Marți, la laude). etc.

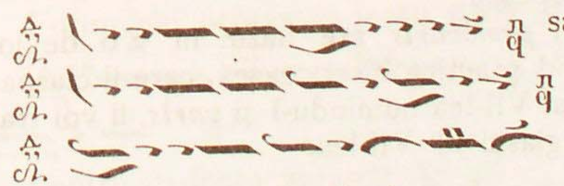
fa a a a ră ă

In tactul irmologic, Glasul I-iu face cadențe *perfecte* și *finale* în па, iar *imperfecte* în ʌi. Formulele acestor cadențe sunt multe și variază la infinit; cele mai principale însă sunt:

Pentru cadențele *imperfecte:*



Pentru cadențele *perfecte:*

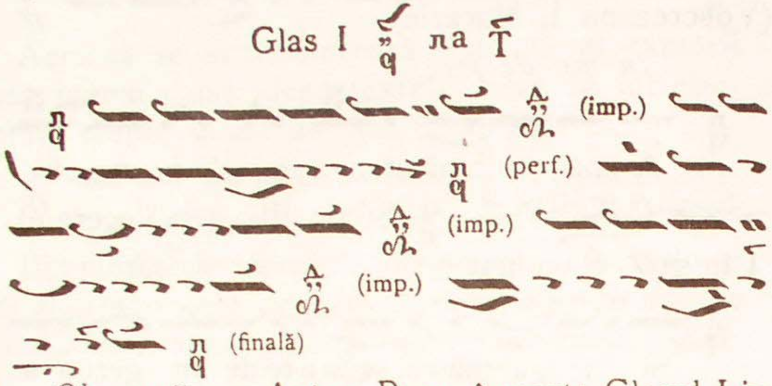


Pentru cadențele *finale*



; precum și formulele cadențelor perfecte, arătate mai sus.

Reunind aceste formule ca mai sus, vom avea tipul Glasului I Irmologic:



Observațiune. Anton Pann, împarte Glasul I-iu în trei părți: *Glasul I propriu, tetrafon* și *protovaris* (Bazul teoretic, pag. 96).

Glasul I *propriu*, este precum s'a descris mai sus în cele două tacte.

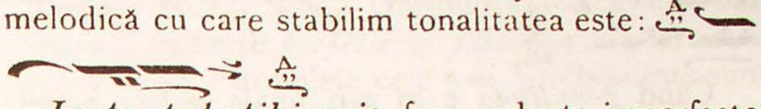
Glasul I *tetrafon*, are bazul în κe (făcându-l πa) și urmează după sistema roți tritonice (făcând și pe πa—Δi). (*Triton* este un interval de 3 tonuri s. ex: πa—Δi, care se repetă la un ton superior, formând astfel o serie de 7 tonuri numită scară). Are cadențe imperfecte în νi' sau πa iar perfecte și finale în κe sau în octavul κe de jos. Acest glas e puțin întrebuințat; cunoaștem o doxologie de Dionisie Fotino și un axion de D-l Șt. Popescu.

Glasul I *protovaris* are bazul în ζo de jos; eu, urmând practica bisericească, care îl clasează la Glasul al VII-lea numindu-l și *varìs*, îl voi tratà acolo, la glasul al VII-lea.

Glasul al II-lea.

Glasul al II-lea. (Lidian) întrebuințează scara sa proprie, numită *scara cromatică a glasului al*

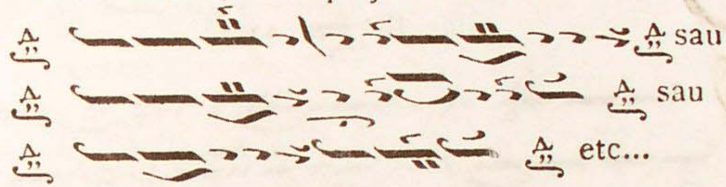
II-lea; el are bazul în Δi (câte odată în βu și νi). Semnul Glasului II este: , iar formula melodică cu care stabilim tonalitatea este:



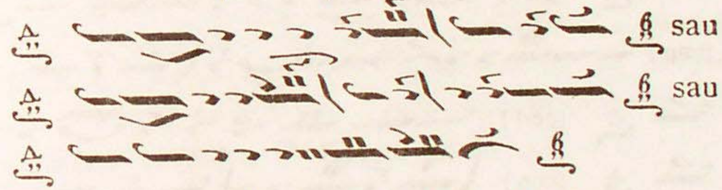
In tactul stihiraric. face cadențe imperfecte în Δi, βu și ζo' perfecte în Δi și βu, și finale în Δi.

Cele mai întrebuințate formule ale acestor cadențe sunt:

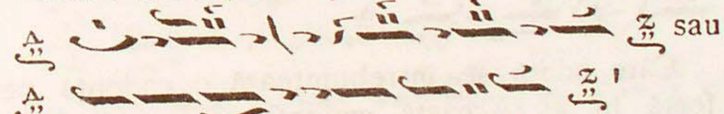
Pentru cadențele *imperfecte* în Δi:



Pentru cadențele *imperfecte* în βu:



Pentru cadențele *imperfecte* în ζo:

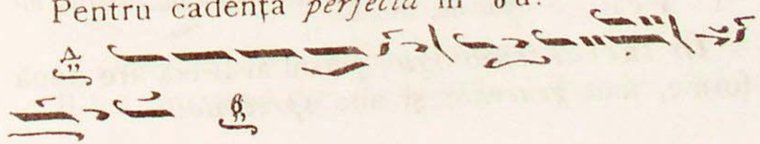


Această formulă servă câte odată și pentru cadența penultimă.

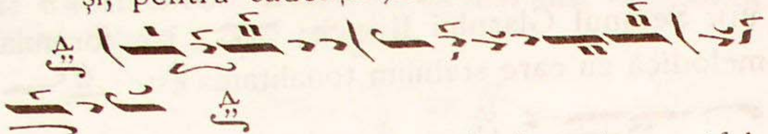
Formulele pentru cadența *perfectă* în Δi:



Pentru cadența *perfectă* în βu:



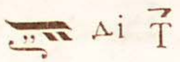
și, pentru cadența *finală*:

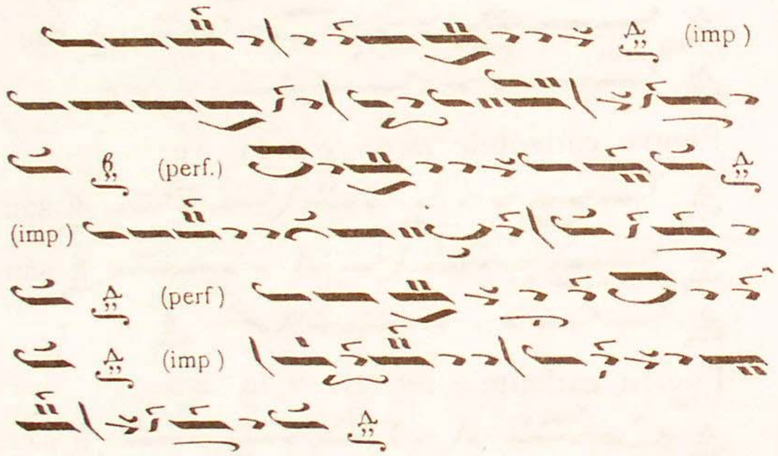


Când *penultima* e în ζo, finala se face astfel:



Reunind aceste formule vom aveà tipul glasului al II-lea Stihiraric:

Glas II 



Câte odată se întrebuințează o cadență perfectă în νi. Această cadență împrumutată din glasul al VI-lea se face schimbând pe Δi în πa diatonic, și pe γa în Δi glas 6, astfel:



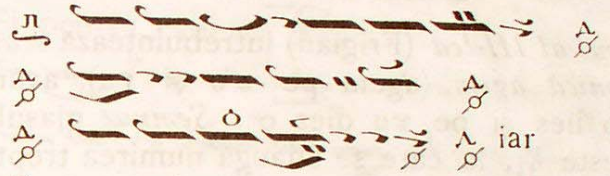


Această cadență se întrebuințează numai unde textul cuprinde ideea de moarte, întristare, iad, etc.

In tactul irmologic, glasul al II-lea are două forme, *una generală* și alta *sprecială*.

a) Forma *generală* cuprinde cântările dela *Stihoavnă, Antifoanele, Canoanele* și *Fericirile*; ea întrebuințează scara Glasului al VI având bazul în πa, cadențe *perfecte* și *finale* în πa, iar *imperfecte* în Δi. Formulele cele mai întrebuințate sunt.:

Pentru cadența *imperfectă*:

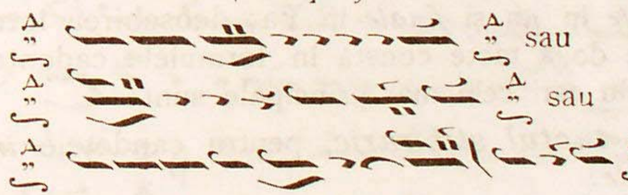


Pentru cadența *perfectă* și *finală*:



b) Forma *specială* cuprinde *troparele* și *sedelnele*; ea întrebuințează scara proprie a glasului al II-a, având cadențe *imperfecte* în Δi, *perfecte* în βu și *finale* în Δi. Formulele principale sunt:

Pentru cadența *imperfectă* în Δi:



Pentru cadența *perfectă* în βu:



Pentru cadența *finală* în Δi:



Observațiune. Anton Pann împarte Glasul al II-lea în *cromatic* și *leghetos*. *Cromatic* este cel

descris mai sus, iar *leghetos* întrebuinţează *scara diatonică cu bazul în* bu *şi tactul irmologic*. Urmând practica bisericească şi pe Macarie, l-am clasat la glas IV, a cărui scară şi cadenţe întrebuinţează.

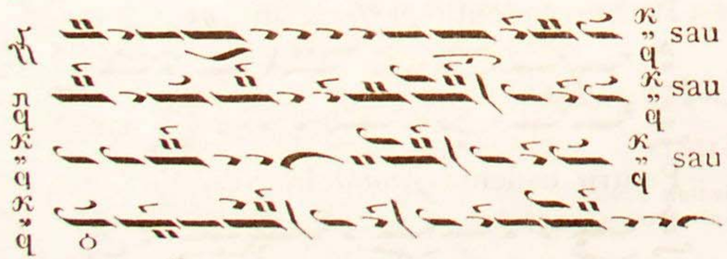
Glasul ai III-lea.

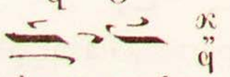
Glasul al III-lea (Frigian) întrebuinţează *scara enarmonică agem* (agem pe zo şi ra), având pe zo ifes şi pe vu diez. *Semnul* glasului al III este, la care se adaugă numirea treptei de baz ra: Eh III ra. Câte o dată în loc de ra se scrie na astfel: Eh III; aceasta ne arată că vom începe a cântă dela na cu care a terminat cântarea precedentă sau mai adeseori *stihul*, ce precede stihira; bazul însă este tot în ra. *Frasa melodică* cu care se enunţă este



Atât în tactul *stihiraric* cât şi *irmologic*, Glasul al III are aceleaşi cadenţe: *Imperfecte* în ke, *perfecte* în na şi *finale* în ra; deosebirea între aceste două tacte constă în formulele cadenţelor, din cari cele mai principale sunt:

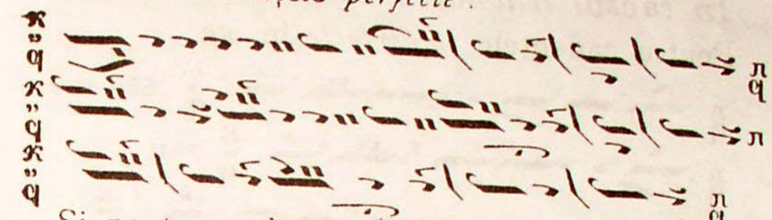
In tactul stihiraric, pentru candeţele *imperfecte*:



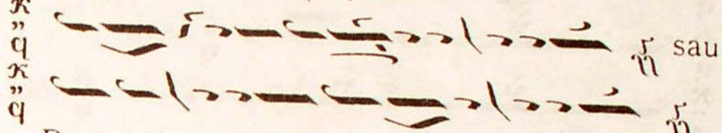


Această formulă servă şi de cadenţă perfectă.

Pentru cadenţele *perfecte*:

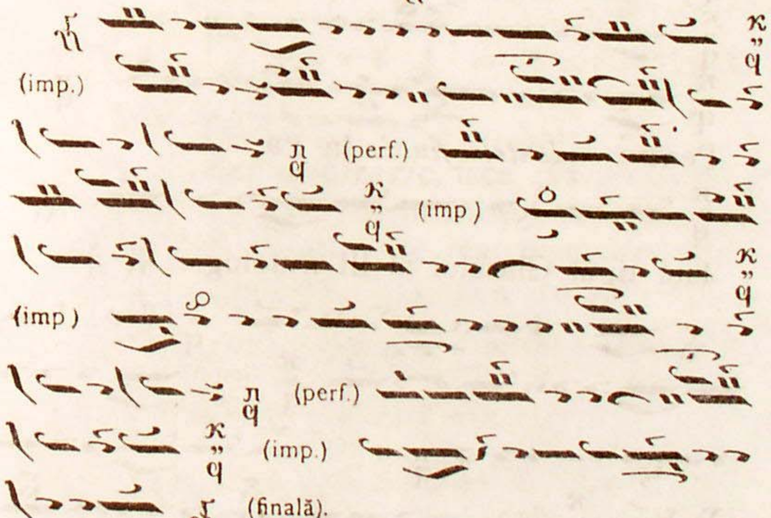


Şi pentru cadenţa *finală*.

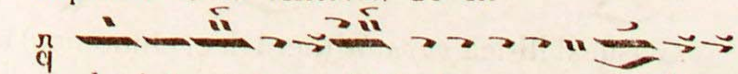


Reunind aceste formule, avem tipul Glasului III stiharic:

Glas III ra



Câte o dată se mai întrebuinţează o cadenţă perfectă în vi (de jos), mai cu seamă când voim a exprimă ideia textului, de ex:



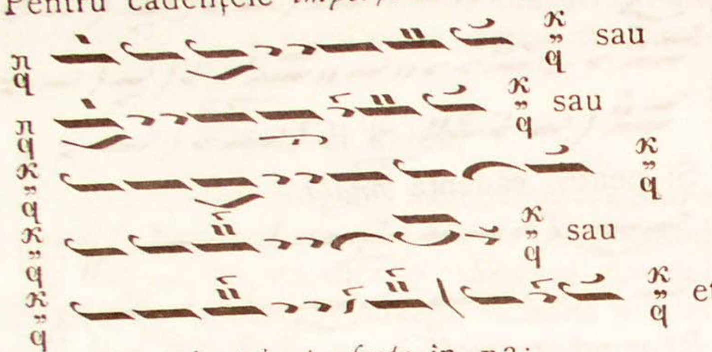
In drăs ni iţi zi câ â ând, a a cu um am bi ru



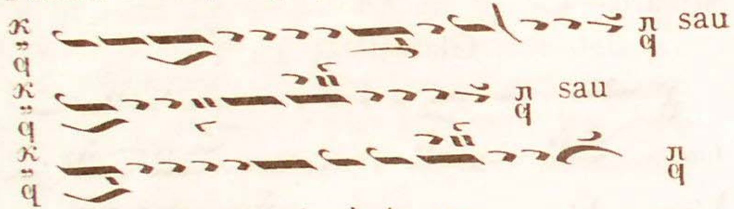
(Stihira a V dela Vecernie. Anastasimatarul de Macarie, tipărit la Viena, pag. 72)

In tactul irmologic, avem formulele:

Pentru cadenţele *imperfecte* în ϰε:



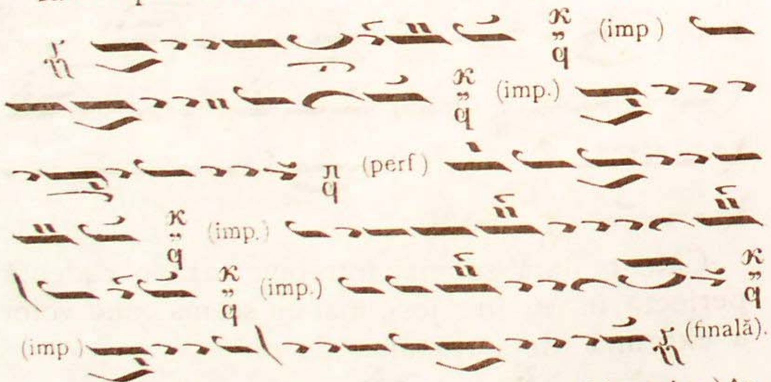
Pentru *cadenţele perfecte* în πα:



Pentru *cadenţele finale* în γα:



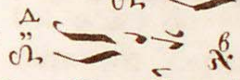
Iată tipul Glasului al III irmologic
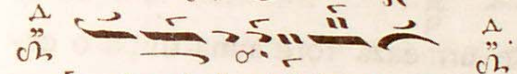


Glasul al III-lea *papadic* (heruvice, chinonice) întrebuinţează scara diatonică, făcând pe γα, νι diatonic, cu ajutorul ftoralei Ω şi se inseamnă astfel: Eh III Ω νι.

Observaţiune. In Anastasimarul de Macarie, stihirile dela Laude sunt scrise în tactul irmologic. In practică, stihirile atât dela Vecernie cât şi dela Laude se cântă în tactul irmologic (afară de Slave).

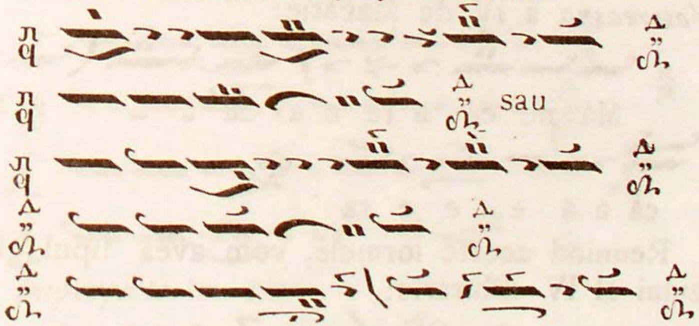
Glasul al IV-lea.

Glasul al IV-lea (Milezian), întrebuinţează scara diatonică, având bazul: când e *stihiraric*, în πα şi βu; când, e *irmologic* în βu; iar *papadic* în Δi. Semnul Glasului al IV-lea este , la care se adaugă iniţiala bazului, ex: Glas πα etc. Formula melodică cu care se enunţa este: pentru tactul stihiraric:  pentru cel irmologic =  iar pentru papadic

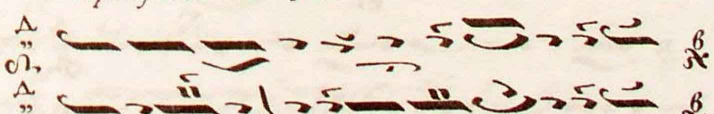


In tactul stihiraric, face cadenţe *imperfecte* în Δi şi βu; *perfecte* în πα şi *finale* în βu. Formulele de cadenţă, cele mai pincipale sunt:

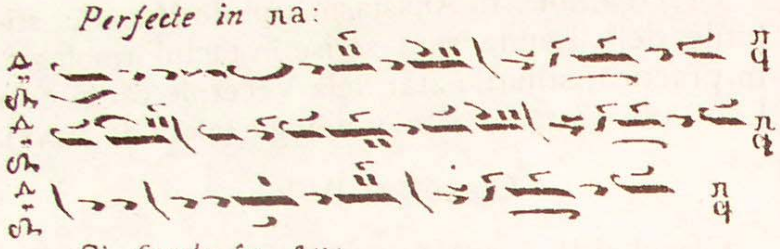
Pentru cadenţele *imperfecte în* Δi:



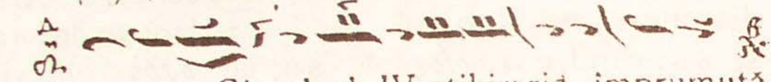
Imperfecte în βu:



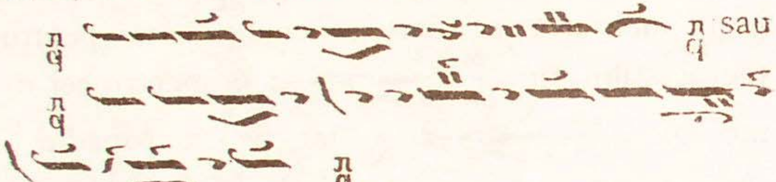
Perfecte în πa:



Şi *finale în* βu:

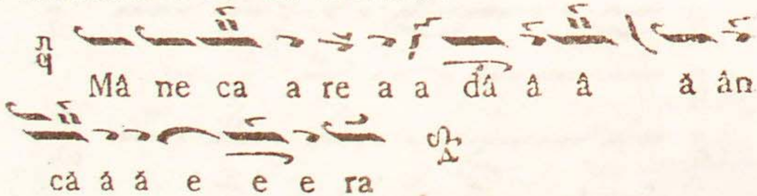


Adese ori, Glasul al IV stihiraric împrumută formulele de cadenţă perfectă dela Glasul I stihiraric; cele mai uzitate însă sunt:

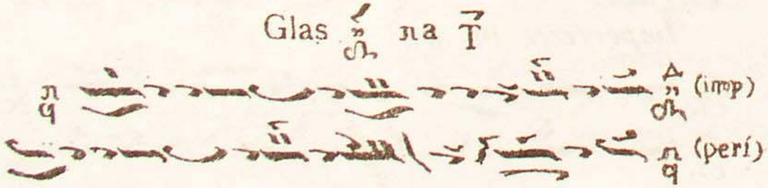


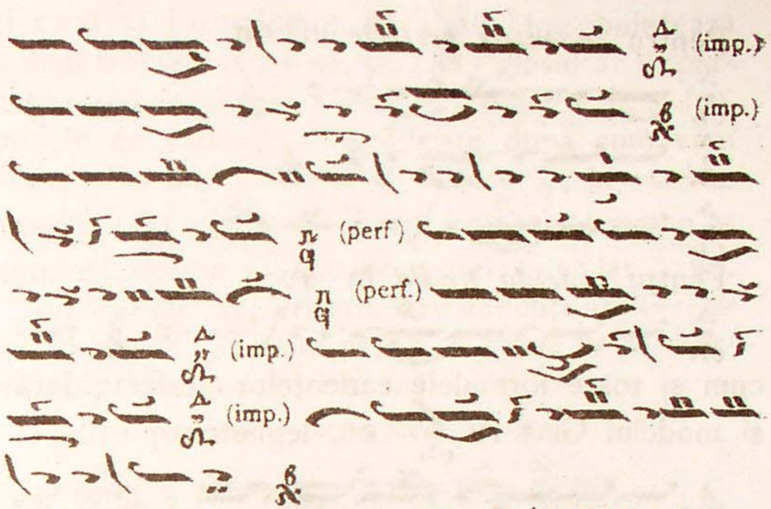
Aceste formule urmează totd'auna după o cadenţă perfectă în πa.

Câte o dată se întrebuinţează o *cadenţă perfectă în* Δi *de jos*, mai cu seamă când voim a reprezenta ideia textului; un exemplu găsim în *Voscreasna* a IV de Macarie:



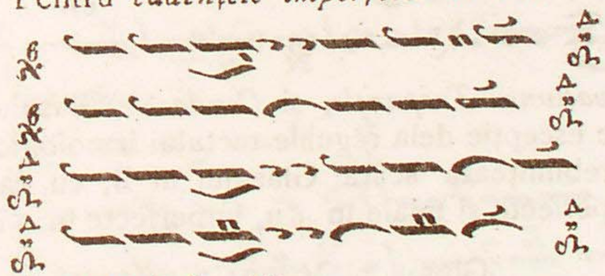
Reunind aceste formule, vom avea tipul glasului al IV stihiraric:





In tactul irmologic, Glasul al IV-lea întrebuinţează tot scara diatonică, având bazul în βu şi se mai numeşte *Leghetos*. Formula melodică cu care stabileşte tonul este .
Face *cadenţe imperfecte* în Δi şi câte o dată în βu şi πa iar *perfecte* şi *finale* în βu. *Formulele*, cele mai uzitate sunt:

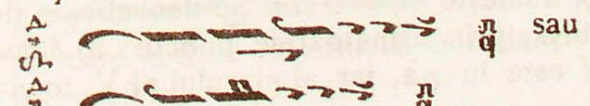
Pentru *cadenţele imperfecte în* Δi:



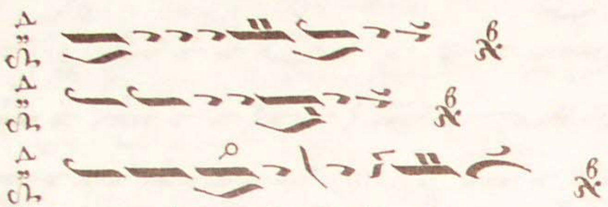
Imperfecte în βu:



Imperfecte în πa



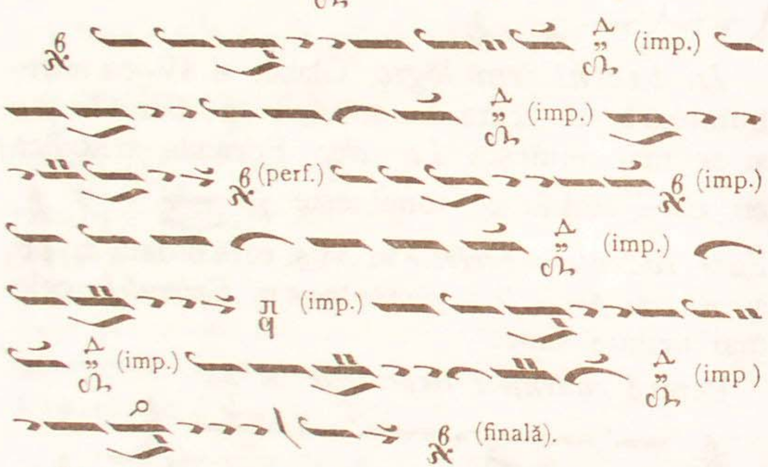
Pentru *cadențele perfecte* în βu



Pentru *cadența finală* în βu:



pre-cum și toate formulele cadențelor perfecte. Iată și modelul Glas IV βu, leghetos



Observațiune. Troparele, și *Condacele* Glasului al IV fac escepție dela regulile tactului irmologic. Ele, întrebuințează scara Glasului al II, cu cadențele perfecte și finale în βu, imperfecte în Δi.

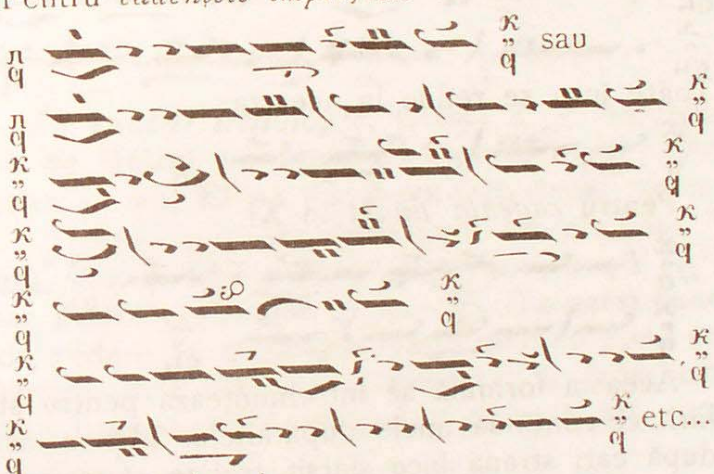
Glasul al V-lea.

Glasul al V este derivat din Glasul I, întrebuințând aceeași *scară diatonică* (minoră), de aceea se și numește *hipodorian*. Se deosebește de Glasul I însă, prin următoarele puncte: a) *bazul glasului I* este în πa, iar al glasului al V, în πa

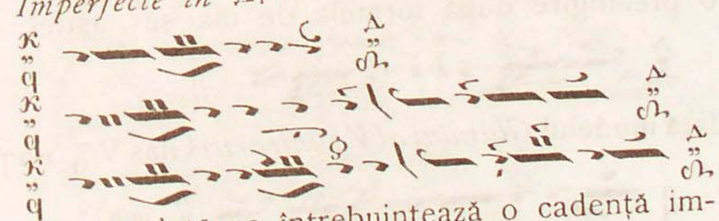
și κe (tactul irmologic); b) Glasul I întrebuințează numai treptele πa—κe, pe când glasul al V parcurge toată scara πa—πa'; și c) cadențele și formulele de cadențe sunt diferite după cum vom vedea. Semnul *glasului* al V este ", la care se adaugă: lăt (lăturaș) sau λ/π (plagal), precum și numirea bazului πa sau κe, astfel: Glas lăt " πa.

In tactul stihiraric. face cadențe *imperfecte în* κe și Δi; *perfecte în* πa, și *finale în* Δi. Formulele, corăspunzătoare sunt:

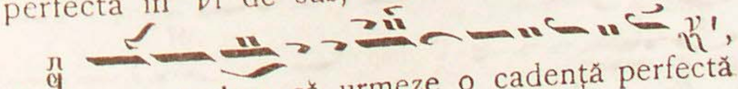
Pentru *cadențele imperfecte în* κe:



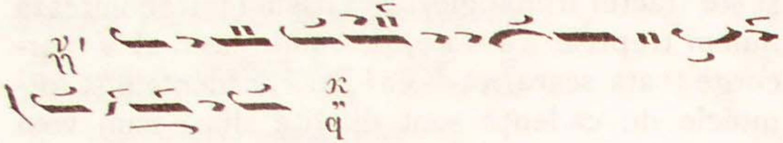
Imperfecte în Δi



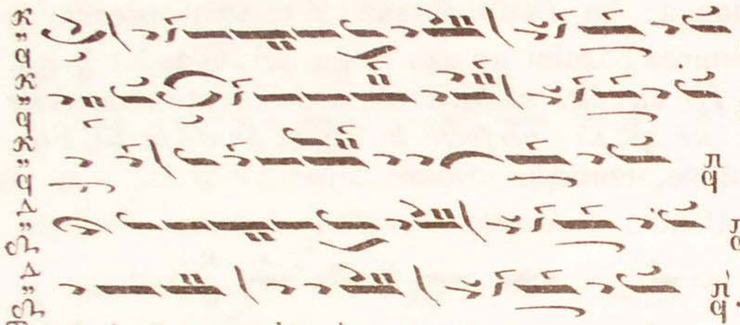
Câte o dată se întrebuințează o cadență imperfectă în νi de sus, astfel:



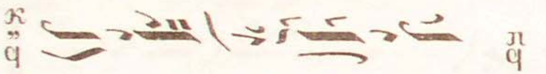
după care trebue să urmeze o cadență perfectă în κe astfel:



Pentru *cadențele perfecte* în па



Toate însă se reduc la aceasta:

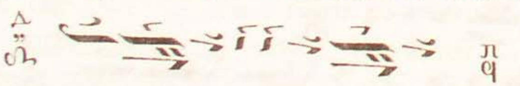


Pentru *cadența finală* în Δι:

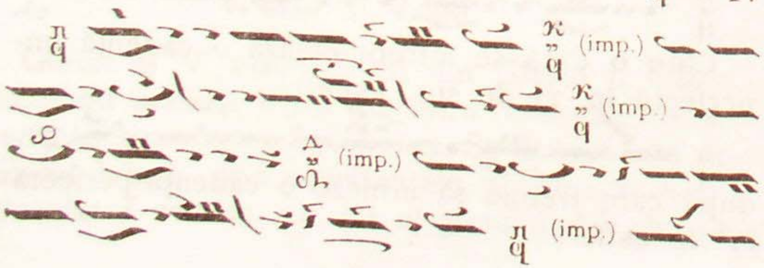


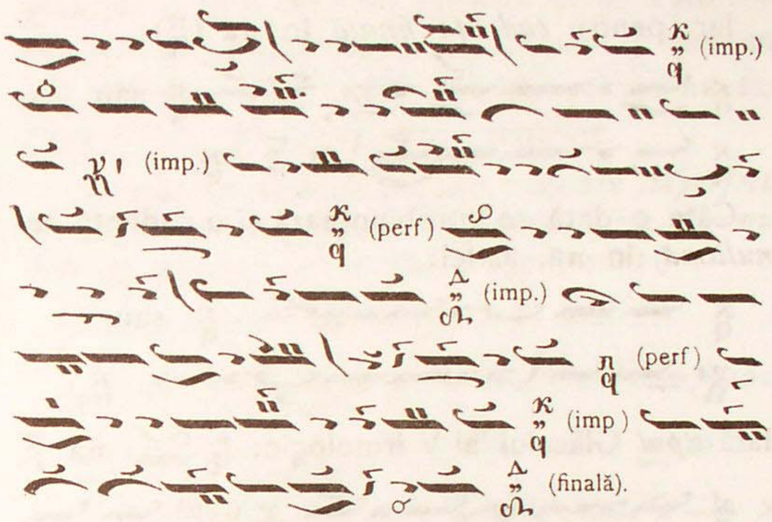
sau

Această formulă se întrebuințează pentru stihiri, ce continuă unele după altele. *Slavele* însă, după cari strana face sfârșit, trebue să mai aibă o prelungire după formula de mai sus, astfel:



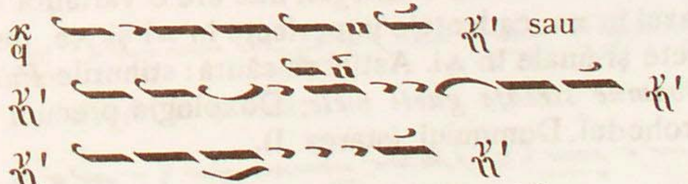
Iată modelul *Glasului al V stihiraric*. Glas V па.



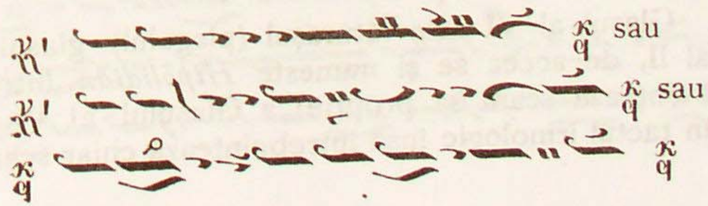


In tactul irmologic, Glasul al V are bazul în ке făcând pe acest ке, па cu ajutorul ftoralei па. El nu întrebuințează decât tritonul al II ке—па'; se însemnează ast-fel: Glas V па, și face cadențe imperfecte în γα, iar perfecte și finale în па. Din acest punct de vedere se aseamănă foarte mult cu glas I stihiraric, care are aceleaș cadențe; se deosebește însă, numai prin formulele de cadențe, cari sunt:

Pentru *cadențele imperfecte* în γα



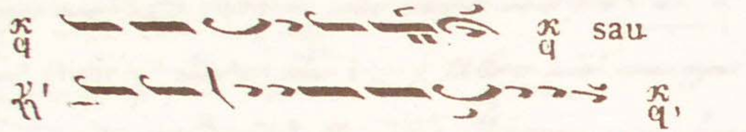
Pentru *cadențele perfecte în* па:



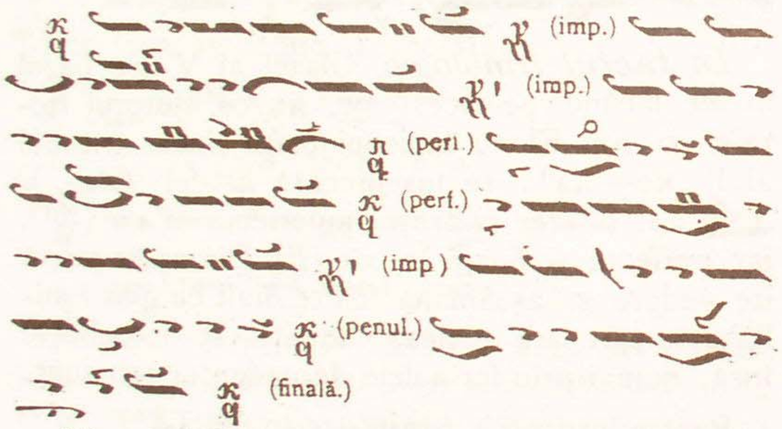
Iar, pentru *cadența finală* în πα (ϰ/q)



Câte o dată se întrebuințează și o cadență *penultimă*, în πα, astfel:



Iată *tipul* Glasului al V irmologic: πα



Glasul al V-lea irmologic, mai are o variantă cu bazul în πα, cadențele imperfecte în Δι și ϰε, perfecte și finale în Δι. Astfel se cântă: stihurile *Pune Doamne streaje gurii mele*, Doxologia precum și prohodul Domnului (starea I).

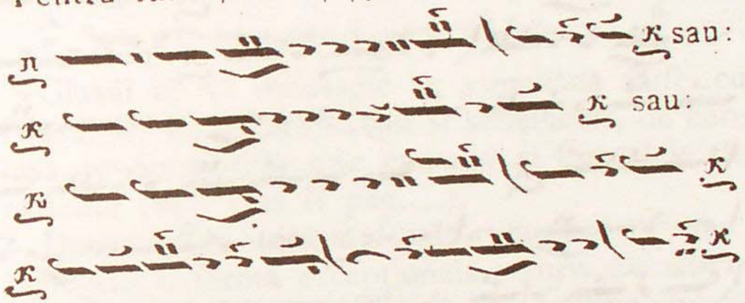
Glasul al VI-lea.

Glasul al VI este lăturașul (plagalul) glasului al II, de aceea se și numește *Hipolidian*. Intrebuințează scara sa proprie: a Glasului al VI-a; în tactul irmologic însă întrebuințează chiar scara

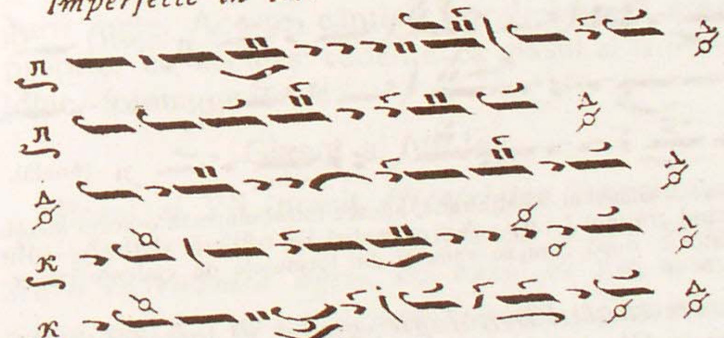
glasului al II-a. Semnul glasului al VI este: la care se adaugă inițialele: *lăt.* sau λ/π precum și numirea bazului, astfel: Glas lăt. mai jos πα, sau Glas λ/π, când este irmologic.

In tactul stihiraric, face cadențe *imperfecte* în Δι și ϰε iar *perfecte* și *finale* în πα. *Formulele* de cadențe, cele mai proprii, sunt:

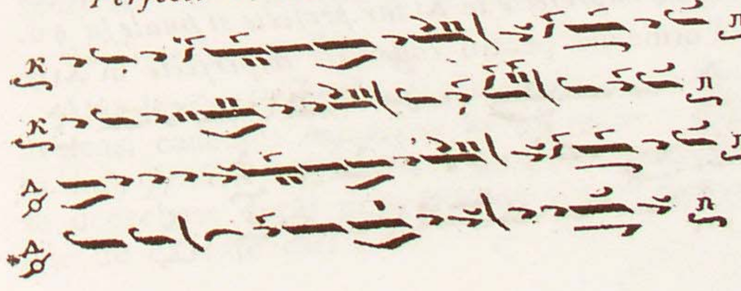
Pentru *cadențele imperfecte în* ϰε:



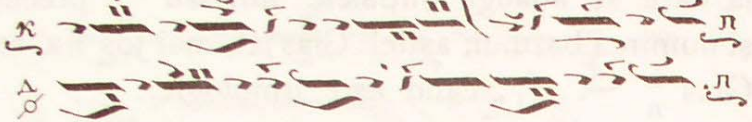
Imperfecte în Δι:



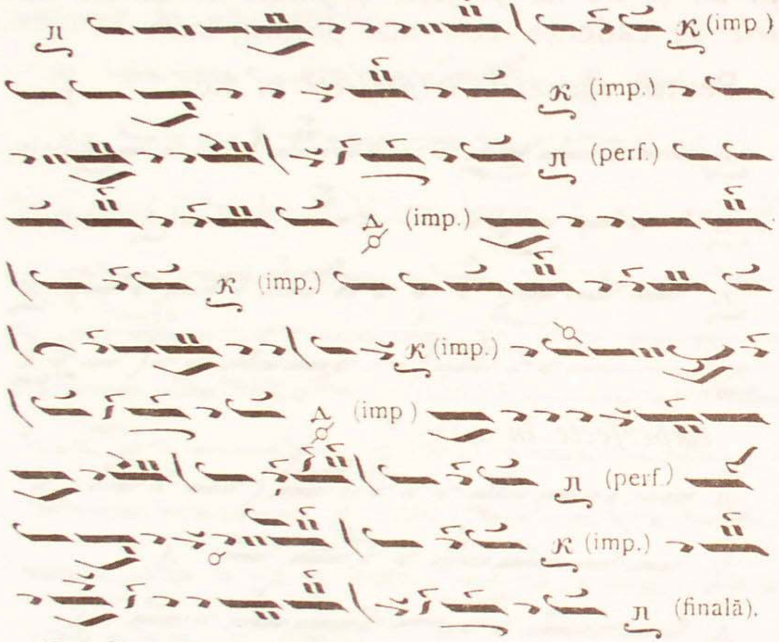
Perfecte în πα:



Şi *finale în* πa:



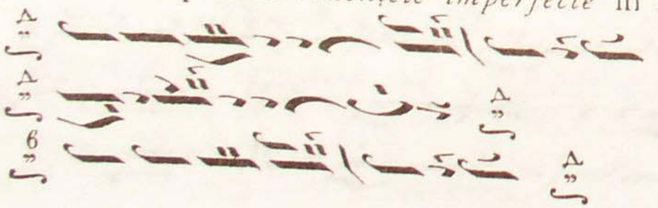
Iată şi *tipul glasului al VI* stihiraric: Glas VI λ πa



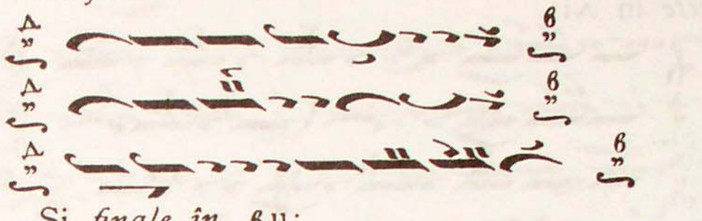
Notă. Glasul al VI stihiraric, adesea intrebuinţează o scară *mixtă*. având tritonul I (πa—Δi) cromatic, iar tritonul al II (Δi—νi) diatonic, după cum se vede şi din formulele de cadenţe imperfecte in Δi.

In tactul irmologic, glasul VI intrebuinţează scara Glasului al II cu bazul în Δi, având cadenţele *imperfecte în* Δi *iar perfecte şi finale în* ϐu.

Formulele pentru *cadenţele imperfecte* în Δi:



Perfecte în ϐu:



Şi *finale în* ϐu:



Glasul al VI irmologic se aseamănă astfel cu Glasul II, forma troparelor şi sedelnelor, de care însă se deosibeşte prin cadenţe şi formulele de cadenţe (vezi glas II pag.....).

Deosebit de această formă, glasul al VI irmologic are o formă escepţională pentru *Doxologie* şi stihurile dela Vecernie: Pune Doamne streajă gurii mele. Aceste cântări întrebuinţează scara proprie, cu aceleaşi cadenţe ca glasul al II irmologic, forma generală.

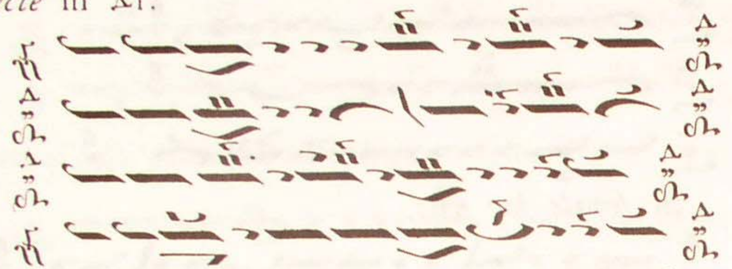
Glasul al VII-lea.

Glasul al VII, numit *Hipofrigian* este derivat din glasul al III. El întrebuinţează aceiaş scară: *scara enarmonică agem*, cu bazul în ɣa, având agem pe ζο şi ɣa. Semnul lui este αγ sau mai scurt αγ, iar formula, cu care se enunţă este:



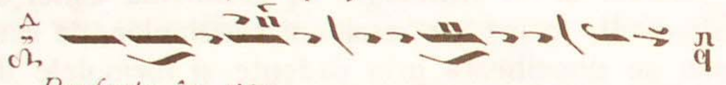
Atât în *tactul stihiraric* cât şi *irmologic*, face aceleaşi cadenţe: *imperfecte* în Δi (câte o dată în πa), *perfecte* şi *finale* în ɣa. Ambele tacte nu se deosebesc decât prin mişcare şi prin formulele de cadenţe cari sunt:

In tactul stihiraric, pentru *cadențele imperfecte* în ᴧi:

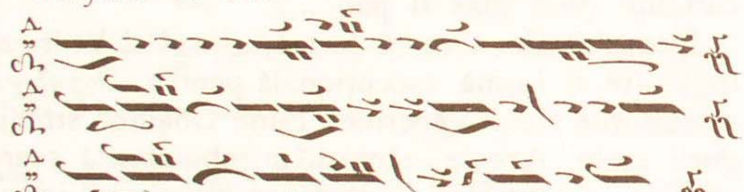


Această formulă se întrebuințează pentru cadența *penultimă* și se găsește în ambele tacte.

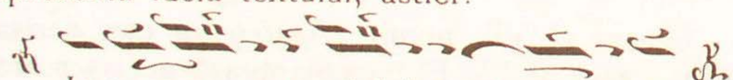
Pentru cadența *imperfectă în* πa:



Perfecte în ɣa:



Câte o dată se întrebuințează o cadență perfectă în vi (de jos) mai cu seamă când voim a reprezentà ideia textului, astfel:



In groa a a a pă ă ă ă te a a au pus

(Macarie, Anast. 1823 pag. 216).

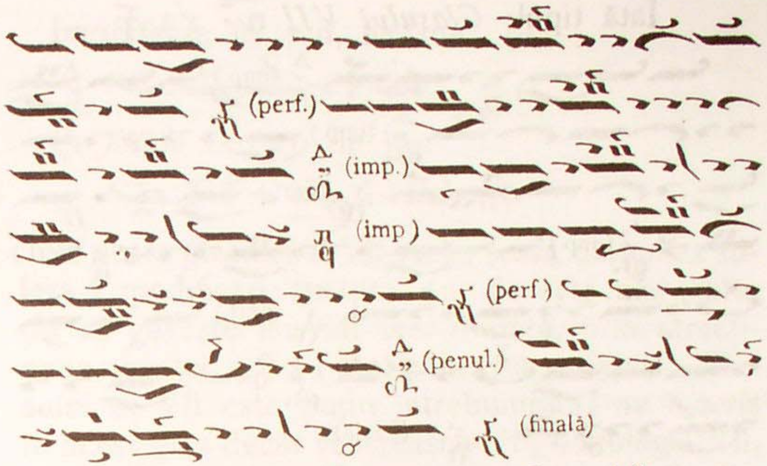
Și *finale în* ɣa:



Iată un model de Glas VII stihiraric:

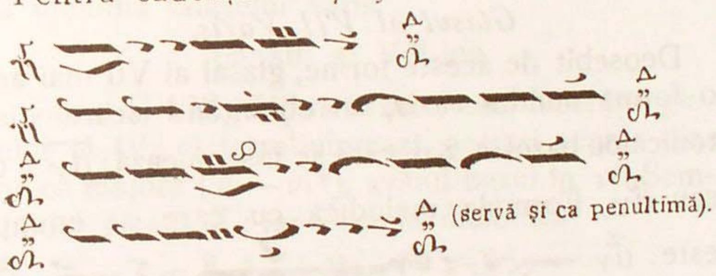
Glas VII ɑɣ ɣa





In tactul irmologic, avem formulele

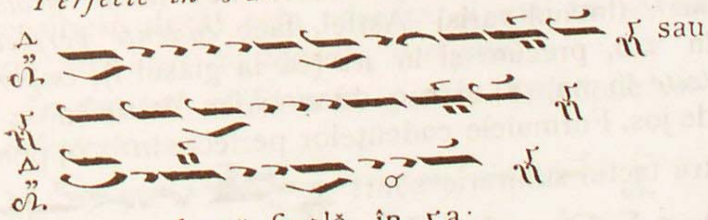
Pentru cadențele *imperfecte*, în ᴧi:



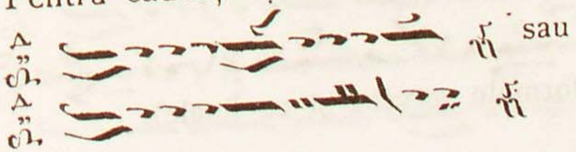
Imperfectă în πa:



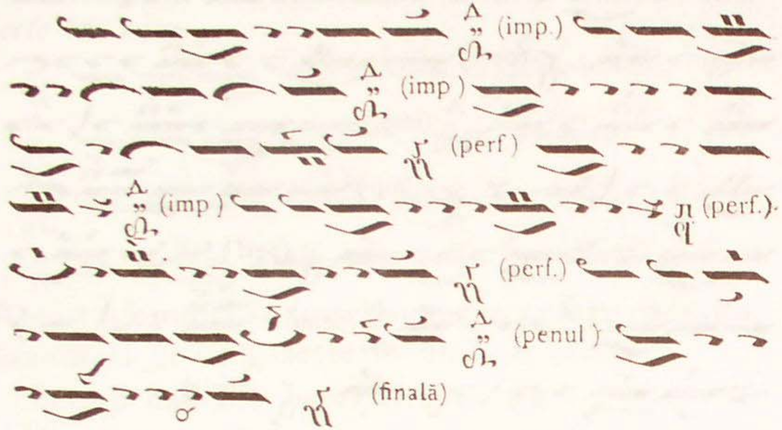
Perfecte în ɣa:



Pentru cadență finală, în ɣa:



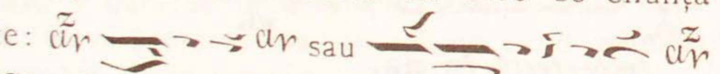
Iată tipul: *Glasului VII* ὠν γa Τ



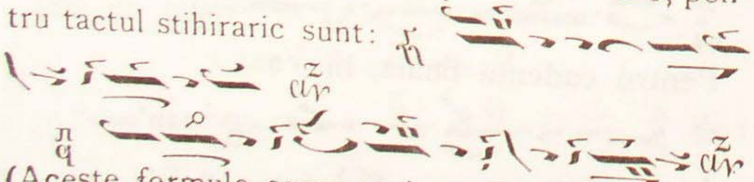
Notă. In Glasul al VII ca și la al III-a stihirile dela Doamne strigat-am și dela Laude se cântă în mod esceptional, în tactul irmologic, așa că, nu mai rămâne tactului stihiraric decât slavele.

Glasul al VII Varìs.

Deosebit de aceste forme, glasal al VII mai are o formă numită *varìs*, întrebuințând scara diatonică cu bazul în ζo, care se însemnează: ὠν ζo, sau ὠν. Formula melodică cu care se enunță este:



Glasul al VII varìs, împrumută în mare parte cadențele și formulele de cadență dela glasul I stihiraric, de aceea unii autori l'au numit *protovarìs* (întâiul varìs) Astfel, face *cadențe perfecte* în ζo, precum și în πa (ca la glasul I); *imperfecte* în γa, Λi și ζo de sus; iar *finale* în ζo de jos. Formulele cadențelor perfecte în ζo, pentru tactul stihiraric sunt:

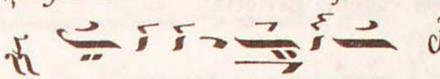


(Aceste formule servesc și ca finale).

Imperfecte în ζo, de sus.



Și *finale în* ζo de jos.



In scara glasului al VII varìs, scara diatonică suferă 2 modificări: treapta ϐu, de cele mai multe ori se găsește ifes iar ϰe, diezată, prin atracțiunea treptei a 8-a (ζo). Această variantă a Glasului al VII este puțin întrebuințată; nu e scris în acest glas decât voscreasna VII, doxologia VII, axionul Cuvine-se, Heruvicul, răspunsurile (încercări) și *Unule născut,* care însă, s'a popularizat cu melodia Glasului varìs.

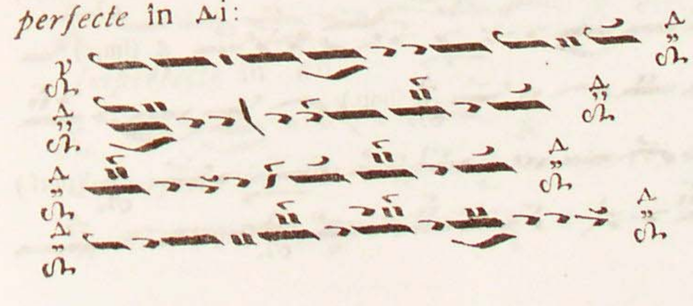
Glasul al VIII-lea.

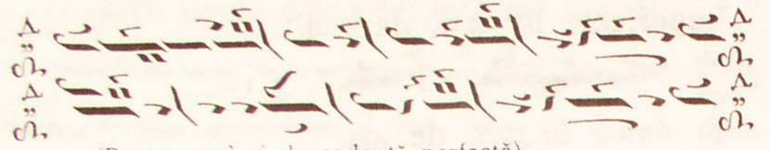
Glasul al VIII *(Hipomilesian)* este lăturașul glasului al IV; el întrebuințează aceiași scară: diatonică majoră (νi—νi'), având bazul în νi. Semnul lui este=ό̈; iar formula melodică.



Atât *stihiraric* cât și *irmologic,* Glasul al VIII face cadențe imperfecte în Λi și ϐu (ca și glas IV), iar perfecte și finale în νi. Ambele tacte nu se deosibesc decât prin mișcare și mai cu seamă prin *formulele de cadențe,* cari sunt:

In tactul stihiraric, pentru cadențele *imperfecte* în Λi:





(Poate servi și de cadență perfectă).

Imperfecte în ϐu:



etc...

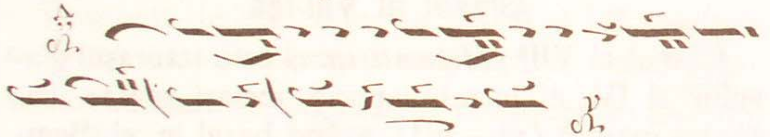
(Aceste formule sunt identice cu formulele cadențelor imperfecte dela glasul al IV stihiraric).

Pentru *cadențele perfecte* în νi:

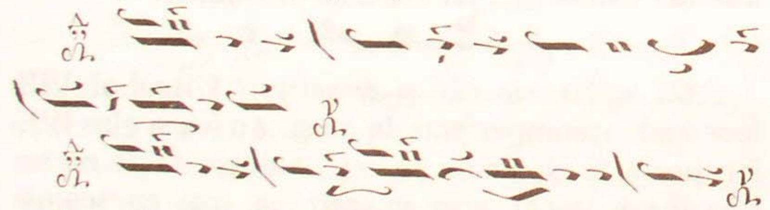




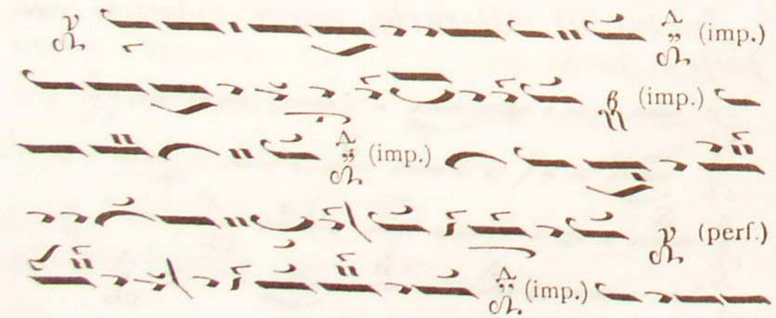
sau

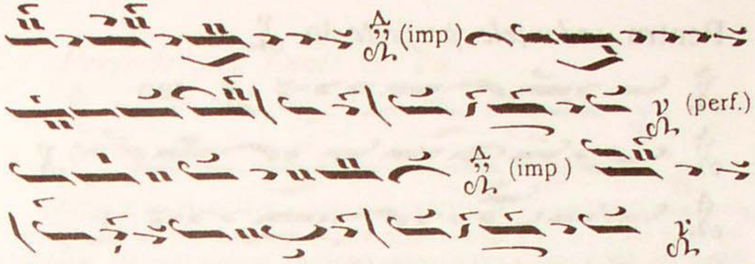


Iar, pentru *candențele finale* în νi:

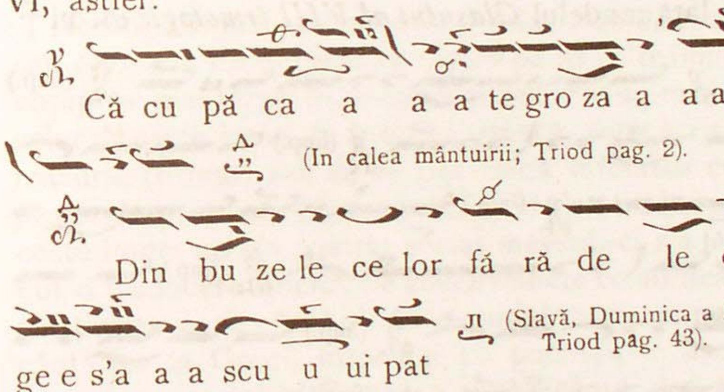


Iată tipul tactului stihiraric Glas 8 νi





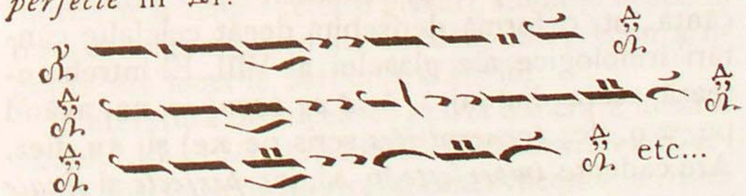
Glasul al VIII stihiraric, adesea împrumută o cadență *imperfectă* în Δi dela glasul al II, precum și o cadență în πa dela glasul al VI-a; aceasta se impune mai cu seamă când ideia textului cere să întrebuințăm scara Glasul II sau al VI, astfel:



(In calea mântuirii; Triod pag. 2).

(Slavă, Duminica a III Triod pag. 43).

In tactul irmologic, pentru cadențele *imperfecte* în Δi:



etc...

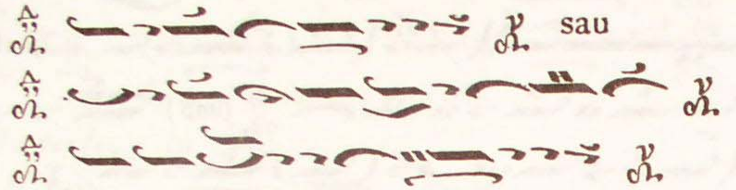
Imperfecte în ϐu:



Imperfecte în πa: (imprumutată dela glas IV).



Pentru *cadențele perfecte* în κε



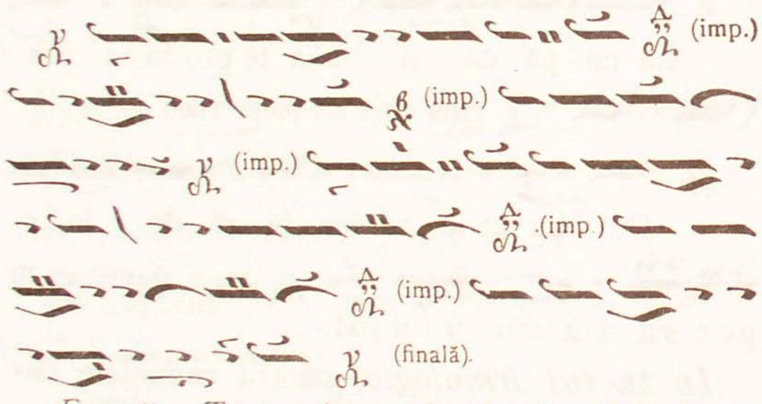
Și pentru *cadență finală*



pre-cum și formulele cadențelor perfecte.

Notă. Stihirile dela Laude, prin escepție, se cântă în tactul irmologic.

Iată modelul *Glasului al VIII irmologic* vi:



Escepție. Troparele, condacele și *sedelnele,* se cântă într'o formă deosebită decât celelalte cântări irmologice ale glasului al VIII. El întrebuințează scara diatonică, *însă cu bazul în* γa, având pe ζo, ifes (*general ifes* scris pe κe) și βu diez. Are cadențe *imperfecte* în Δi, iar *perfecte* și *finale* în γa, cu formulele:

Pentru cadența *imperfectă* în Δi:



Perfecte sau finale în γa:



Notă. Această formă a glasului al VIII, se aseamănă foarte mult cu glasul al VII irmologic; are același baz γa; aceleași cadențe; aceiași formulă pentru cadența imperfectă; numai după formulele cadențelor perfecte și finale putem deosebi aceste 2 glasuri.

DESPRE PODOBII SAU ASEMĂNÂNDE

Deosebit de forma stihirarică și irmologică a celor 8 glasuri, mai există în biserica noastră și alte cântări în o formă mai desvoltată sau mai împodobită decât formele arătate mai sus.

Aceste cântări se numesc *podobii, asemănânde* sau *prosomii*. Ele servesc ca model pentru alte imne compuse mai târziu în onoarea sfinților sau praznicelor. Aceste imne, în biserica greacă, sunt scrise măsurat (ritmat) așa că se pot cântà întocmai cu *prosomia* propusă. La noi însă, când s'au tradus aceste imne, nu s'a păstrat aceiaș măsură, ci s'a făcut o traducere liberă; de aceea imnele ce au destinațiunea a se cântà după o podobie, nu se pot cântà (ca la Greci) întocmai cu podobia ci asemenea cu podobia. Pentru a puteà cântà dar aceste imne asemenea cu podobia, trebue să se memorizeze *podobiile* celor 8 glasuri, studiind în acelaș timp cadențele și formulele cadențelor, precum și figurile sau facerile particulare ale lor.

In literatura bisericească există o lucrare numită *Albina Muzicală* scrisă în 1875 de *Arhiereul Ghenadie,* fost episcop de Argeș, care a încercat a ritma toate imnele de peste an, spre a se puteà cântà ca la Greci întocma cu podobia. Lucrarea n'a reușit de oarece aceste imne n'au fost adoptate de biserică. Un singur exemplu însă avem în acest fel: *Prohodul Domnului,* ale cărui melodii sunt popularizate în biserica noastră.

EXERCIȚII

de scris, citit și intonat, asupra principiilor de mai sus.

Exercițiul No. 1. (despre ton și intervale).

Să se spună:

Dela па, urcând 2 tonuri, unde ajungem?; dela ϐu, 3 t. în sus?; dela гa, 2 t. în jos?; dela ⅄i, 3 t. în sus?; dela жe, 4 t. în jos?; dela ϐu, 4 t. în sus?; dela зo, 2 t în jos?; dela vi, 4 t. în jos?; dela ⅄i, 4 t. în sus?; dela па', 5 t. în jos?; dela vi, 6 t. în jos?; dela па, 7 t. în sus?; și dela па', 7 t. în jos?

Scara diatonică; de intonat în mod practic:

Exercițiile No. 2.

a) ⅄i, жe, ⅄i, жe, ⅄i, жe, па. (de 3 ori)
⅄i, гa, ϐu па. (de 3 ori)
жe, жe, па.

b) гa, ϐu, гa, ϐu, гa, ϐu па. (de 3 ori)
⅄i, гa, ϐu, ⅄i, гa, ϐu, па. (de 3 ori)
жe, ⅄i, гa, ϐu, гa, ϐu, па.

c) vi', зo, vi,' па', vi', зo, жe, зo, ⅄i. (de 3 ori)
vi', зo, жe, ⅄i гa, ϐu, па. (de 3 ori)
жe, па.

Semnele de scriere:

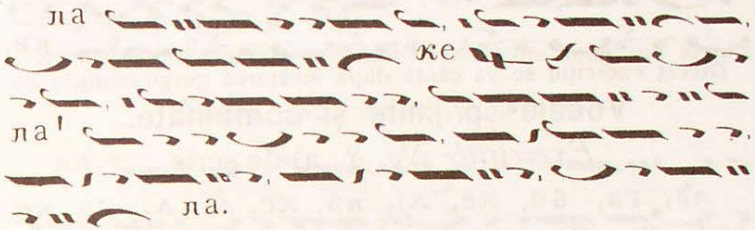
a) Vocalele. Să se scrie cu vocale simple:

Exercițiul No. 3.

па, гa, ϐu, ϐu, гa, ⅄i, жe; па, жe, зo, ⅄i, жe, ⅄i, гa; vi, зo, жe, зo, vi, па', vi;

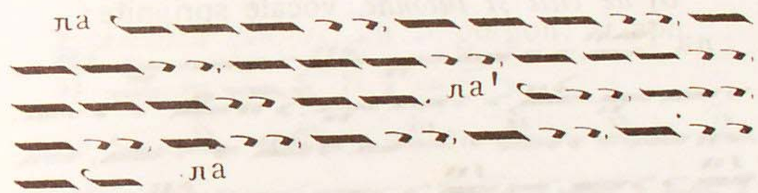
зo, жe, зo, ⅄i, жe, гa, ⅄i; гa, гa, ϐu, гa, ⅄i, жe, па; гa, ϐu, гa, па, жe, жe, па.

Exerc. No. 4, de citit (cu vocale simple).



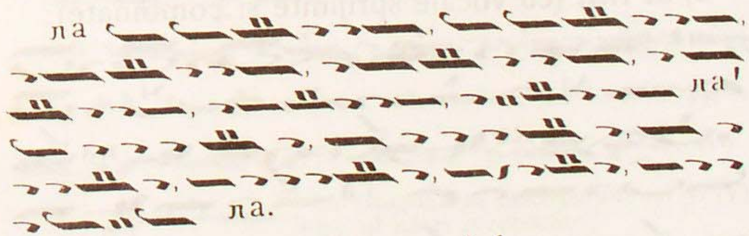
Observațiuni asupra vocalelor.

Exerc. No. 5. cu ▬ și ➝ (de citit și intonat).

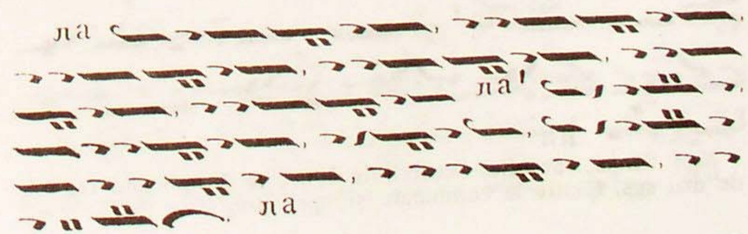


Exercițiile No. 6. cu ‶ și ͵. (de citit și itonat).

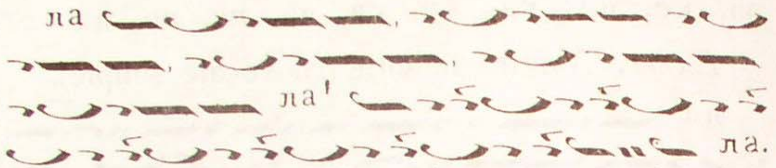
a) =



b) = ; și



Exerc. No. 7, cu ; (de citit și intonat).



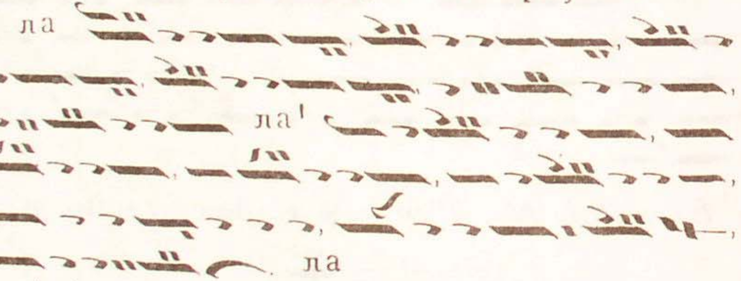
(Acest exercițiu se va cânta după învățarea gorgonului).

Vocale sprijinite și combinate.

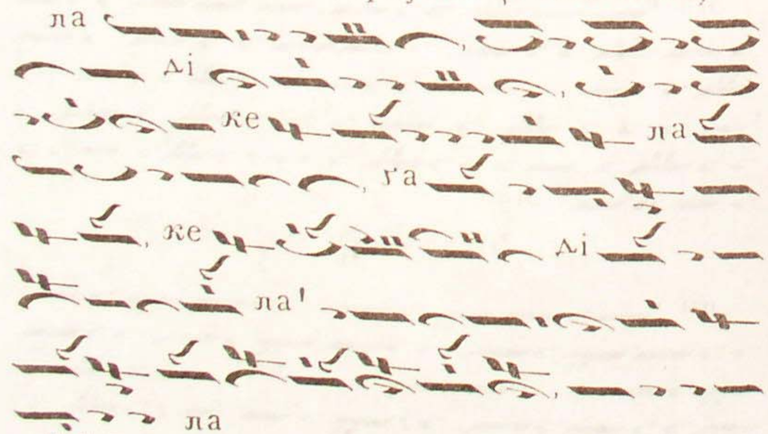
Exercițiile No. 8: a) de scris.

ла, γa, βu, ке, Δi, ла, ке, Δi, Δi, γa, ке, ла', vi, ке, zo, Δi, vi γa Δi ла zo, ке, zo ла vi' zo vi ке zo vi ла ла' ке Δi ла' ла βu γa ла.

b) *de citit și intonat*, vocale sprijinite:



c) *de citit* (cu vocale sprijinite și combinate):



Notă. Să se transcrie excercițiile No. 3 și 4, aplicând regulile de mai sus, relativ la combinare și sprijinire.

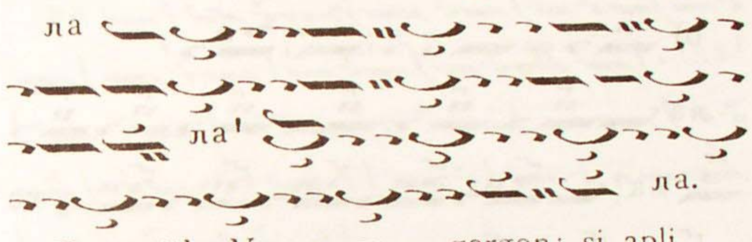
b) Despre Timporale.

Exerc. No. 9 cu (clasmă).

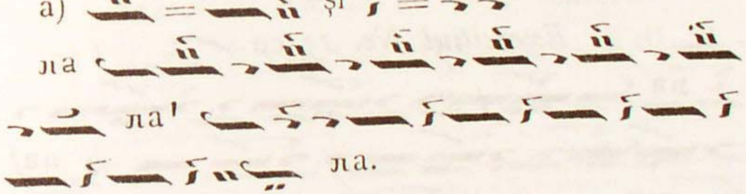


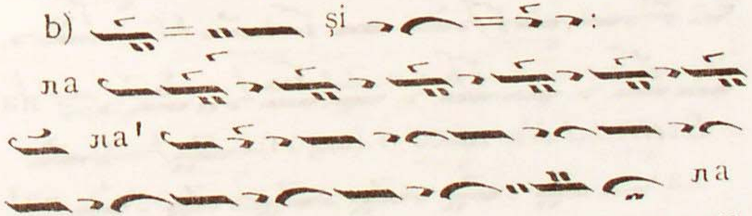
Se vor intona din nou exercițiile precedente, înlocuind virgula cu clasmă.

Exerc. No. 10 = :



Exercițiile No. 11, cu gorgon; și apli

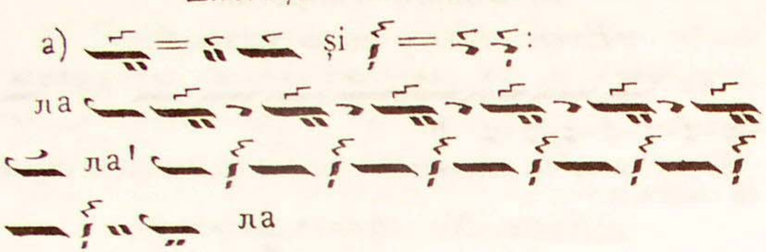


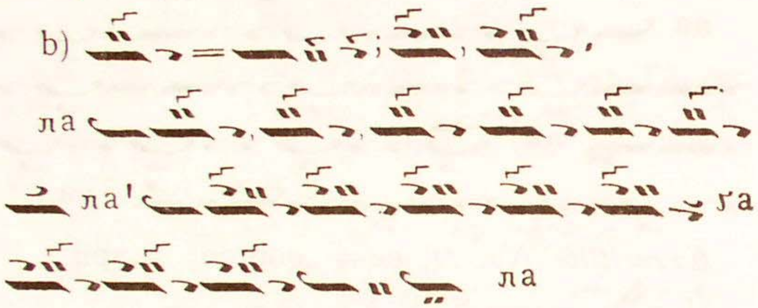


și c) = Gorgonul se cântă pe ultimul (al IV) timp al notei precedente. Se cântă I-iu cu și apoi se prelungește pe apli.



Exercițiile No. 12 cu

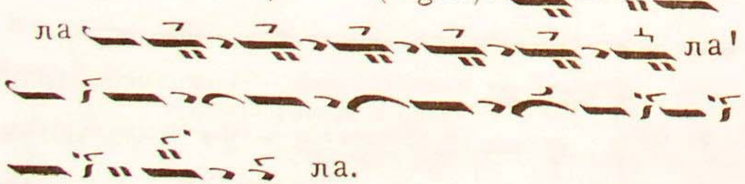




Exercițiul No. 13 cu :

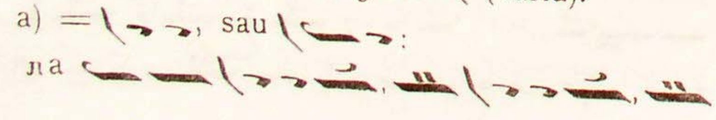


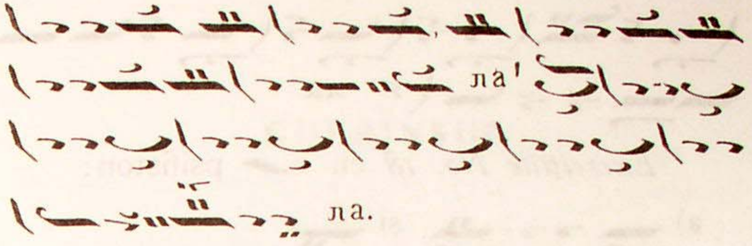
Exercițiul No. 14 cu (argon):

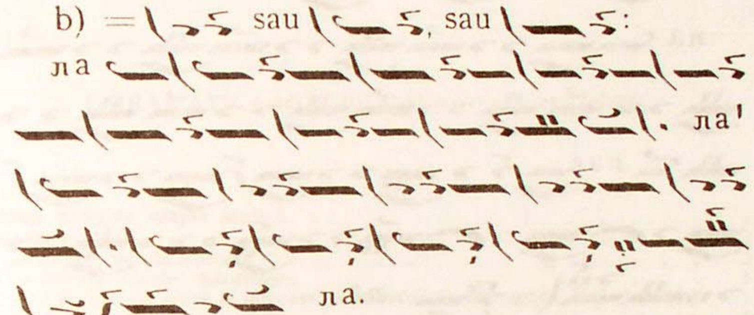


c) Despre consunante.

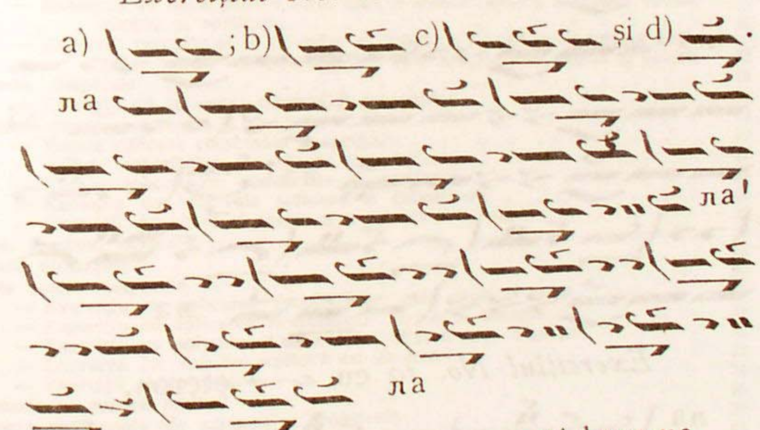
Exercițiile No. 15 cu (varia).



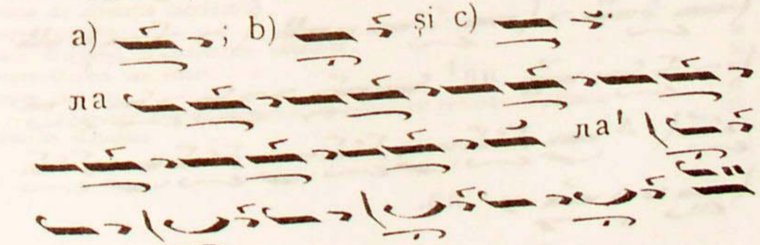


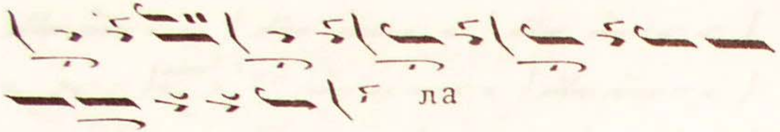


Exercițiul No. 16 cu omalon:

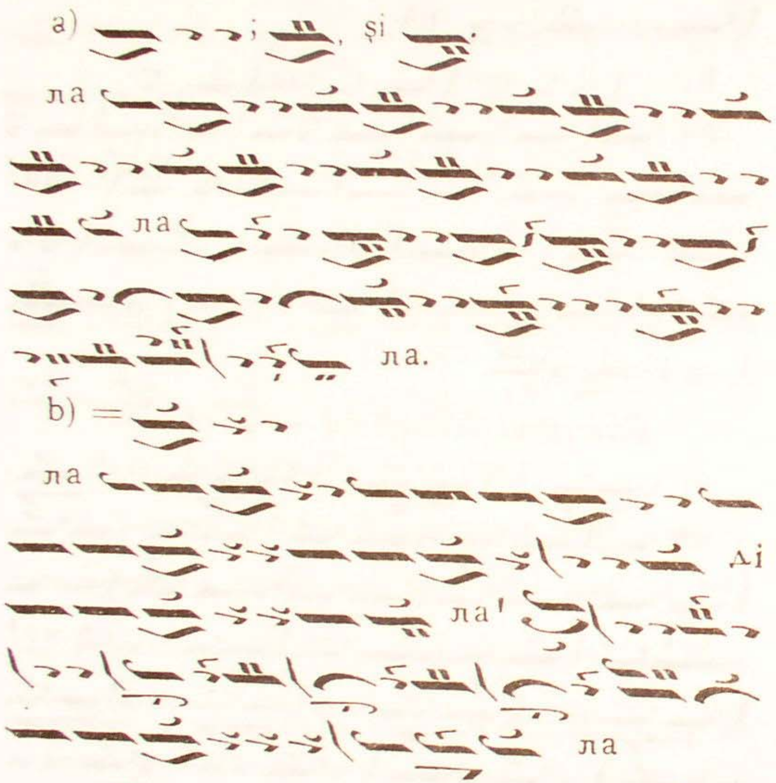


Exercițiul No. 17 cu antichenoma.

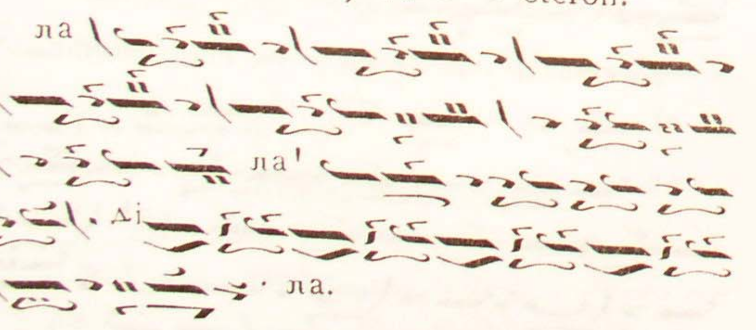




Exercițiile No. 18 cu psifiston:



Exercițiul No. 19 cu eteron.



CUPRINSUL

I. GRAMATICA MUZICII BISERICEȘTI PSALTICE

ORTOGRAFIA PSALTICĂ